CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

622

abril 2002

DOSSIER:
Silvina Ocampo (1903-1993)

Rose Corral
Alfonso Reyes en Buenos Aires

Alexandre Plana
Dos artículos sobre Rubén Darío

Entrevista con Carlos Castilla del Pino

Centenario de Vittorio De Sica

Carta de Argentina

Notas sobre política venezolana, ARCO 2002, el teatro argentino contemporáneo, la estampa japonesa y Camilo Cienfuegos

CUADERNOS
HISPANOAMERICANOS

DIRECTOR: BLAS MATAMORO
REDACTOR JEFE: JUAN MALPARTIDA
SECRETARIA DE REDACCIÓN: MARÍA ANTONIA JIMÉNEZ
ADMINISTRADOR: MAXIMILIANO JURADO

AGENCIA ESPAÑOLA DE COOPERACIÓN INTERNACIONAL

Cuadernos Hispanoamericanos: Avda. Reyes Católicos, 4
28040 Madrid. Teléfs: 91 5838399 - 91 5838400 / 01
Fax: 91 5838310 / 11 / 13
e-mail: Cuadernos.Hispanoamericanos@aeci.es

Imprime: Gráficas VARONA
Polígono «El Montalvo», parcela 49 - 37008 Salamanca

Depósito Legal: M. 3875/1958 - ISSN: 1131-6438 - NIPO: 028-02-003-1

Los índices de la revista pueden consultarse en el HAPI
(Hispanic American Periodical Index) y en la MLA Bibliography

** No se mantiene correspondencia sobre trabajos no solicitados*

622 ÍNDICE

DOSSIER
Silvina Ocampo (1903-1993)

PUNTOS DE VISTA

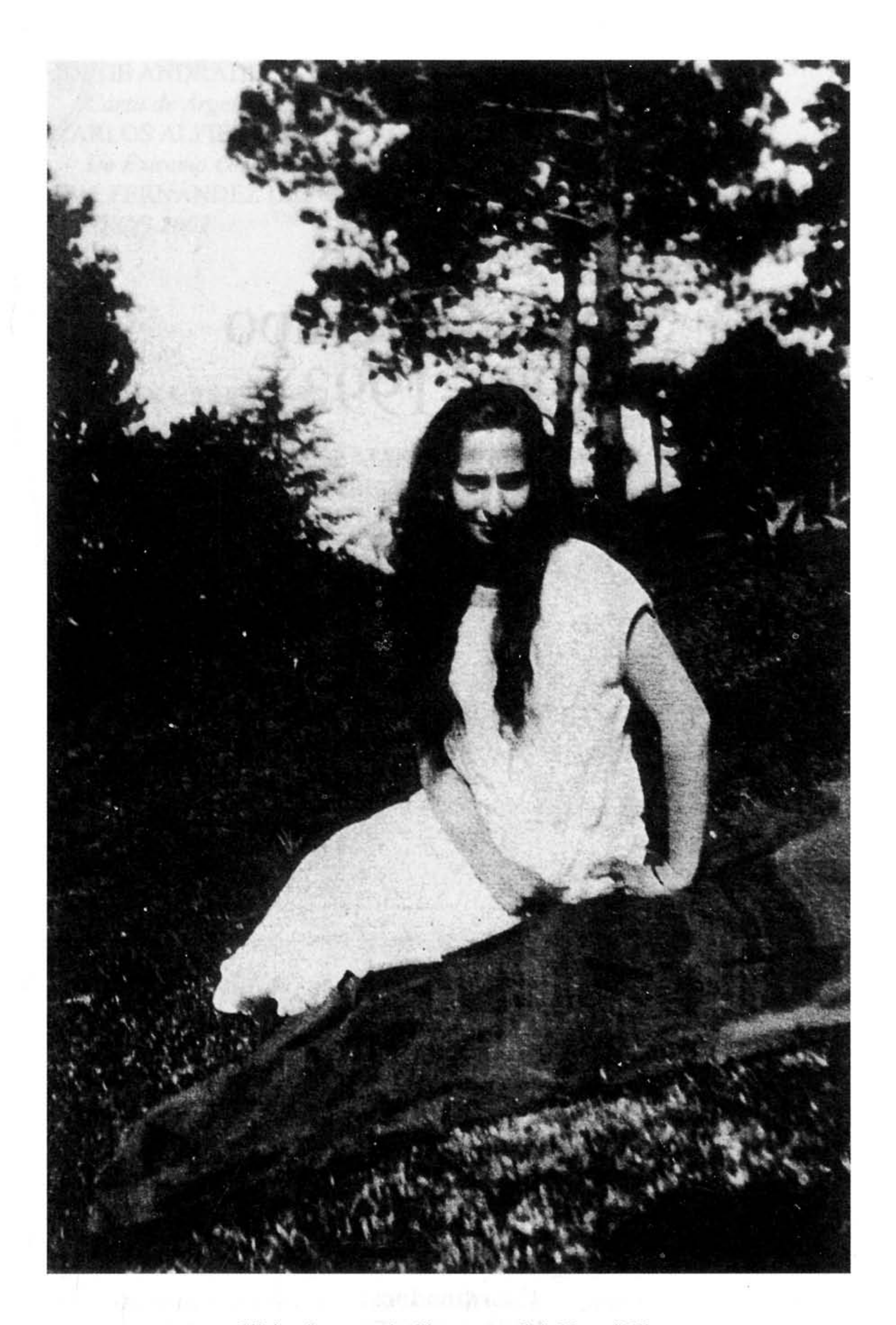
CALLEJERO

BIBLIOTECA

Ilustraciones cedidas por gentileza del Centro Cultural Conde-Duque de Madrid

DOSSIER
Silvina Ocampo
(1903-1993)

Coordinadora:
REINA ROFFÉ



Silvina Ocampo. Archivo personal de Noemí Ulla

¿Qué quedará de nosotros?*

Silvina Ocampo

¿Soy una marginal o una mentirosa, un gigante o un enano, una bailarina española o un acróbata? Cuando uno escribe todo es posible, hasta lo contrario de lo que uno es. Escribo para que otra gente descubra lo que les debería gustar, y a veces para que descubran lo que a mí me gusta. Escribo para no olvidar lo más importante del mundo: la amistad y el amor, la sabiduría y el arte. Una manera de vivir sin morir, una forma de la muerte sin morir. Sobre el papel queda algo de nosotros, nuestra alma se aferra a algo en nuestras vidas: algo mucho más importante que la voz humana, que cambia con la salud, la suerte, la afonía y, finalmente, con la edad.

¿Qué quedará de nosotros en el mundo? Oraciones en vez de voces, oraciones en vez de fotografías. Escribo para olvidar la burla, para no olvidar, para no odiar, desde el odio, desde el amor, desde la memoria, y para no morir. La escritura es un lujo o, con suerte, un arco iris colorido. Es la salvación de mi vida cuando el agua del río o del mar intenta llevarme. Cuando uno quiere morir, se enamora de sí mismo, busca algo emocionante que lo salve. Escribo para ser feliz o para dar felicidad. Yo, que soy infeliz sin razón, quiero explicarme, alegrarme, olvidar, encontrar algo que otros puedan encontrar en Ovidio, en mi infelicidad o en mi otro ser.

Palinurus existe en la escritura, y descansa en mi corazón como en las aguas azules del mar. La sirena de Andersen tiene una voz hermosa que nunca escuché. Cuando, en mi idioma, invoco al Ángel Guardián, es más hermoso que la vida misma.

Quizás uno pueda decir la verdad al hablar de cosas sin interés sólo si no se escribe. Sobre una hoja de papel blanco estuve dibujando una mano; es mi mano que dibuja palabras. Desde chica me gustó la pintura.

Escribir es tener un manantial a mano, alguien a quien podemos convertir en un demonio o un monstruo, pero también alguien que nos dará una felicidad inesperada o el deseo de morir.

* *Este texto, escrito originalmente en inglés por Silvina Ocampo, apareció con el título de «Introducción de la autora» en* Leopoldina's dream, *una antología de sus cuentos publicada por Penguin Books. Los relatos de la antología fueron traducidos por Daniel Balderston, 1988.*

Estudié pintura con Giorgio de Chirico en París. Llegué a saber de los avatares de los artistas, y sus alegrías; me sumergí en colores que reflejaran mi alma o mis estados de ánimo. También en París, luego de sentir que de Chirico me había dado todo lo que podía darme, fui a la academia de Léger; un gigantesco galpón transformado en un enorme hall lleno de talleres, adonde iban los estudiantes con sus pinturas y sus telas, papel y lápices, y en el cual una modelo desnuda con mirada triste esperaba, sentada en una plataforma, que alguien la dibujase. Allí destaqué como estudiante. Léger me felicitaba, pero no me resultaba suficiente. De él me quedó la preferencia por el dibujo, aunque sus propios dibujos sean inferiores a los de otros pintores. Lo único que le interesaba a Léger eran los dibujos bajo sus pinturas, perdidos entre infinitos colores y pinceladas que ningún otro artista lograba imitar.

Me enojé con Giorgio de Chirico y le dije que él sacrificaba cualquier cosa por el color. Me contestaba: «¿Y qué hay aparte del color?» «Tiene razón. Pero los colores me molestan. No se pueden ver las formas bajo la confusión de tantos colores».

Así me empecé a desilusionar. Me alejé de una pasión que también me resultaba una tortura. ¿Qué me quedaba? ¿Escribir? ¿Escribir? Estaba la música, pero tan lejana de mí como la luna. Hacía mucho tiempo que escribía y escondía lo que había escrito. Tanto que se hizo en mí una costumbre el escribir y esconder: como si Dios me pudiera aliviar y darme una buena noticia, que nunca llegaba. El mundo no es mágico. Lo hacemos mágico, de pronto, dentro de nosotros, y nadie se da cuenta, hasta que pasan muchos años. Pero yo no esperaba ser reconocida: me parecía la cosa más horrible del mundo. Nunca sabré qué fue lo que esperaba. Un mendigo que duerme bajo un árbol sin nada en el mundo que lo proteja es más feliz que un hombre famoso, alguien reconocido por su encanto o talento. Lo que importa es lo que escribimos: eso es lo que somos, no un muñequito inventado por los que hablan y nos encierran en una cárcel tan distinta de lo que habíamos soñado. ¿Es que siempre seremos estudiosos de nosotros mismos?

Traducción de Marcos Montes

Imágenes de Borges[1]

Silvina Ocampo

¿Existe un escritor para el cual la vida misma se haya convertido en un cuento, como la de Borges? No lo creo. Los amigos de Borges entran siempre en su mundo lleno de misterio, pero él no entra en el mundo de los otros.

Hice un retrato suyo en tinta hace mucho tiempo; el retrato está en un libro de cubierta rosada como los cuadernos de nuestra infancia; no se le parece; sin embargo, en ese retrato torpe, tiene el aspecto de un héroe de la historia argentina; pensándolo bien, Borges es una especie de héroe.

No sé cuándo ni dónde lo conocí. Me parece que lo conozco desde siempre, como ocurre con todo lo que se ama. Tenía bigotes y grandes ojos sorprendidos.

Hace mucho que lo conozco, pero mucho más que lo quiero. A veces lo he odiado; lo odié por causa de un perro, y él me odió a mí, supongo, por causa de un disfraz. Comenzaré por el perro.

Estábamos en la playa durante el verano. Yo había perdido a mi perro Lurón; lo adoraba como adoramos a los perros. Llorando, lo buscaba por los caminos que llevaban al mar, golpeando cada puerta, preguntando a cada persona si no había visto un perro con collar rojo, inteligente, mediano, de color castaño, el pelo rapado salvo en la cabeza y las patas, sin cola, etc. Era inútil explicarles que se trataba de un *caniche*. Lo mismo habría dado decirles *canilla* o *cariz*. Borges escuchaba, miraba, pensando que esta historia del perro era inaudita. Ni una palabra compasiva. Me puse esquiva con él.

—¿Pero estás segura de que podrías reconocer a tu perro? —me preguntó, quizá para consolarme.

Yo lo trataba con resentimiento, pensando que no tenía corazón.

Odiar a Borges es difícil, porque él no lo percibe. Yo lo odiaba; pensaba: «Qué malo, qué idiota, me pone los pelos de punta; mi perro es más inteligente que él, porque sabe que todas las personas son diferentes, mientras que Borges piensa que todos los perros son iguales».

[1] *Escrito originalmente en francés para* Cahier de L'Herne Borges, *1964*.

Borges no entendía mi angustia. Sin embargo, era yo quien no lo comprendía. Lo supe por lo siguiente: Borges considera a los animales como dioses o grandes magos; piensa también, caprichosamente, que cualquier ejemplar de la especie representa a todos. Al abrir una puerta, sé que a veces le pregunta al gato de la Biblioteca Nacional: «¿Se puede entrar?» Confundido, piensa: «¡Pero el gato del vecino que encuentro al salir de aquí es quizá el mismo gato que veo detrás de esta puerta!» Si lo encuentra sentado sobre su silla, busca otra, para no molestarlo. Ama a los animales a su manera.

Borges detesta a la gente disfrazada. Una noche de carnaval, luego de la cena, una amiga y yo nos disfrazamos. Nos paseamos por el jardín, y nos acercamos a Borges. Le hablábamos sin fingir la voz, pero no nos contestaba.

—Soy yo, Georgie, ¿no me reconocés?

Sólo después de que me saqué el disfraz y la máscara, me respondió. Se apoyó entonces contra un árbol frondoso que le arañaba apenas el rostro y murmuró:

—¿Éste también se disfrazó?

* * *

Borges tiene corazón de alcaucil. Ama a las mujeres lindas. Sobre todo si son feas, así puede inventar con más facilidad sus rostros. Se enamora de ellas. Una celosa le dijo acerca de otra mujer que él admiraba:

—No me parece tan linda. Es completamente pelada. Tiene que usar una peluca hasta de noche, cuando duerme, por miedo a encontrar en sus sueños a gente que ama, o un espejo.

—Ninguna persona linda podría ser tan pelada —dijo él con admiración—. Indudablemente ella no la precisaría, porque es linda de todas formas.

Y agregaba, con sincera curiosidad:

—¿Se fue quedando pelada naturalmente? ¿Naturalmente, en serio?

En mi opinión, la señora en cuestión se hizo bella hace dos o tres años, cuando estalló la moda de las pelucas.

* * *

A Borges le encanta el dulce de leche; lo come tan rápidamente que no tiene tiempo de sentirle el gusto, pero si le ofrecen un flan, una *omelette*

surprise, compota de frambuesas o zapallo en almíbar, responderá lentamente, en inglés para que el postre no lo comprenda:

—Muy interesante, pero no tengo el coraje de destruirlo.

* * *

Cenar con Borges es una de las costumbres más agradables de mi vida. Me permite creer que yo lo conozco más que mis otros amigos, porque la hora de la cena es más que nada la hora de la conversación.

Charlar con Borges, sin embargo, cuando uno apenas lo conoce es difícil, aun a la hora de la cena; tanto, que uno no puede casi imaginar que su conversación pueda luego tornarse agradable.

Muchas personas conocieron a Borges en nuestra mesa. En general, cuando hay demasiada gente él no le habla más que a una, siempre la misma, porque él no abandona jamás, ni en sus conferencias, la actitud secreta de la intimidad; más bien abandona a su interlocutor, con crudeza. La persona, mejor dicho la víctima que quiere charlar con él, intenta entrar en su conversación como el niño que quiere saltar a la soga cuando sus compañeros la hacen girar en el aire. A veces esto se hace imposible pero el niño, luego de mucha indecisión, entra en el juego, y otras veces no entra y se aburre a muerte, o tiene vergüenza.

* * *

No estoy segura –ni le preguntaría a nadie ni siquiera a Borges– de si es verdad, pero creo que en la casa en la que él vivía cuando lo conocí, había una estatua de mármol o de piedra, con una fuente de la que salía agua. Mi recuerdo me basta, y pienso que la fuente de donde salía el agua, es para mí el símbolo de una fuente literaria en la que yo buscaba refrescarme.

* * *

En la habitación de la abuela (inglesa) o de la madre de Borges, había un cirio que ardía noche y día, y una imagen santa bajo un fanal. Las paredes de las habitaciones estaban pobladas de cuadros y tapices de Norah, la hermana de Borges, una de nuestros mejores pintores. Norah, sin embargo, no ha hecho jamás un retrato de su hermano; es lamentable. Él no se parece en nada a los rostros que pueblan sus cuadros; rostros indispensables, de los cuales ella conoce hasta el mínimo detalle.

Pocas personas tienen la suerte de poseer un retrato que se asemeje a su espíritu. Afortunadamente, Borges ha tenido esa suerte. El retrato de su alma existe y puede reproducirse hasta el infinito gracias al negativo de una fotografía que tomó Adolfo Bioy Casares.

* * *

Las circunstancias que conllevan al nacimiento de una amistad, así como al nacimiento de un ser humano, son muy importantes. Es por esta razón que recuerdo detalles del nacimiento de mi amistad con Borges. Un grupo de escritores talentosos nos rodeaba en ese momento. Aún no los habían separado ni la muerte ni las ideas políticas. Nos reuníamos, conversábamos mucho, con gran frecuencia. Adolfo Bioy Casares escribía, en colaboración con Borges, libros muy importantes que mostraban un mundo inexplorado en las letras argentinas. Ejercieron una gran influencia, como consecuencia, sobre nuestra literatura. Estos libros escandalizaban a la mayoría de nuestros amigos: se desconfiaba de ellos. Pensaban que reírse de semejante modo ya no era nada serio. Más tarde llegaron a amarlos, como se ama a las obras difíciles de apreciar la primera vez que uno se acerca a ellas: Chaucer, Corneille, Shakespeare, etc.

En una agradable noche de verano, cerca de Buenos Aires, en la quinta de Victoria Ocampo, un admirable poeta, desfalleciente, pálido, recostado en el suelo, casi muerto, murmuraba palabras ininteligibles que tomé por oraciones: rezaba para no morir completamente. Era Jules Supervielle. Tomé su pulso, que latía débilmente. Quisimos llamar a un médico. «Ya estoy bien», dijo de golpe el moribundo. Evidentemente, se había curado a sí mismo. Después me reveló el secreto de su recuperación: cuando estaba a punto de desvanecerse, decía versos; eso lo mejoraba más que un remedio. A nuestro modo, nosotros hacíamos lo mismo por la salud de nuestra alma. Vivíamos en una atmósfera de poesía pura. Los versos eran los lazos más seguros entre nosotros. Nos encantaba repetirlos con monótonas inflexiones de voz (para los demás; emocionantes para nosotros), como lo hacía Borges, no a la manera de la Comedia Francesa. Así nos divertíamos durante las comidas, o los viajes en automóvil, o los paseos a pie, o las tristezas, o las alegrías, o la angustia de una tiranía vergonzosa, a veces grotesca o trágica, cuya voz –terriblemente argentina, debo reconocerlo–, invadía nuestras calles y nuestros hogares.

Como hacían los poetas en Alejandría, o Herbert en Inglaterra, o bien una treintena de años atrás Apollinaire y muchos otros, siento deseos de transcribir estos versos en su idioma original y darles formas de frutas o de alas

o de corazón, porque fueron un alimento, una manera de volar o de amar para nosotros. Quiero, mejor dicho, dibujar círculos, espirales con sus palabras, círculos que nos aprisionaban como en una torre, o nos liberaban como el aire, que también describe círculos.

Yet ah, that Spring should vanish with the rose.

He de cruzar las olas civiles
con remos que no pesan porque van...

Où ce roi qui n'attendait pas
Attendit un jour pas à pas
Condé lassé par la victoire

Oh noche amable más que la alborada.
Oh noche que juntaste amado con amada...

The troubles of our proud and angry dust
Are from eternity and shall not fail.

Yo fui un soldado que durmió en el lecho
De Cleopatra la reina. Su blancura,
Su mirada astral omnipotente,
Eso fue todo.

Que Régulo otra vez alce la frente
Y el paso esquive de la casta esposa.

* * *

—Esta noche tenemos que perdernos –me dijo Borges. Caminábamos por las calles de Buenos Aires como en un laberinto.

—Los animales, cuando se pierden, siempre se dirigen a la derecha; los hombres, a la izquierda –me dijo.

Íbamos hacia la derecha, pero sin conseguir perdernos, ¡ay!, porque después de media hora de caminata, de repente, nos encontramos frente al puente de Constitución, de donde habíamos partido.

Borges ama los puentes. Le gusta ser argentino. Le gusta quedarse como si partiera; partir como si se quedara. En todos los viajes, él busca a Buenos Aires como el pájaro su nido y el perro su cucha. En Estados Unidos, en Inglaterra, en Suiza, en España se reencuentra con su país.

Durante años nos hemos paseado por uno de los lugares más sucios y lóbregos de Buenos Aires: el puente Alsina. Caminábamos por las calles llenas de barro y de piedras. Allí llevábamos a escritores amigos que venían de Europa o de Norteamérica, y hasta a argentinos a los que también queríamos. No había nada en el mundo como ese puente. A veces, por el camino, una vez cruzado el puente, como en una especie de sueño, encontrábamos caballos, vacas perdidas como en el campo más lejano.

—Aquí tienen el puente Alsina –decía Borges cuando nos acercábamos a los escombros, la basura, y la pestilencia del agua.

Entonces Borges se regocijaba, pensando que nuestro huésped también se alegraría.

* * *

Borges pasaba sus vacaciones en los alrededores de Buenos Aires, en Adrogué, en el hotel *Las Delicias*, que bien merecía ese nombre. A algunos metros del hotel (hoy desaparecido; en nuestro país, se demuele todo lo que es lindo; de hecho, es la única cosa que se hace con rapidez) había un jardín y una casa misteriosa con cuatro estatuas de tierra cocida, que representaban las cuatro estaciones. El Verano, la más bella, semejaba, a la luz de la luna, una estatua de Picasso. Se lo dije a Borges, que respondió:

—¿Tan fea es?

Cuando iba a verlo a Borges a Adrogué, a cualquier hora, visitábamos las estatuas. No podíamos descubrir quién habitaba la casa. Finalmente descubrimos que sólo las estatuas la habitaban. Una noche nos dijeron adiós con pañuelos: las palomas se habían posado sobre sus manos y batían las alas.

Cuando comenzaron a demoler la casa de las estatuas le prometí a Borges que las iría a robar o a comprar. Era difícil, hasta imposible, porque nunca se veía a nadie en esta vivienda. ¿A quién, entonces, proponerle la compra? En cuanto al robo, no tenía sentido soñar con él: perros fantasmas ladraban cuando uno se acercaba a las estatuas. Finalmente, le rogué a alguien a quien no desvelaban las estatuas, ni los perros, ni Adrogué, ni los fantasmas, que las comprase o las robase. La persona en cuestión las compró. ¿A quién? Nunca lo sabré. A los perros que ladraban, seguramente. Las cuatro estaciones viajaron cuatro horas en ferrocarril y llegaron a nuestra casa de campo, el Invierno decapitado, el Otoño sin senos, el Verano sin brazos, la Primavera sin nariz y sin flores. Pero desde entonces, cuando las miro, allí en nuestro jardín, a menudo me parece estar en Adrogué con Borges.

* * *

Borges ama su ciudad natal: ama en ella la fealdad casi más que la belleza. Nuestra querida ciudad ofrece una amplia variedad. Se diría que perder la vista le ha dado a Borges más sagacidad para ver. Borges descubre, por ejemplo, una cabeza horrorosa que preside una calle detrás de una reja, en el cementerio de la Recoleta. Enseguida me lleva a verla. A partir de entonces parece linda. Vuelve a ella de vez en cuando con el mismo entusiasmo que si se tratara de una cabeza descubierta en Pompeya. También amaba la provincia de Buenos Aires. Recuerdo el verso de Ronsard que él repite a menudo:

Navré, poitrine ouverte au seuil de ma province...

Borges ama a su provincia como un viajero, descubre en ella un mundo lleno de sorpresas. Las sorpresas no son en absoluto las cosas sorprendentes, nuestros árboles con grandes hojas, los cantos ruidosos de nuestros pájaros, nuestras flores tan perfumadas, nuestro campo en todas partes, nuestro río de plata, sino más bien la simplicidad de un lugar, la riqueza de los basurales, un sombrero nuevo entre cáscaras de manzanas, los fideos, la extrema pobreza de un paisaje, el genio lleno de poesía o de estupidez de frases groseras o sutiles que se escuchan en la calle, una forma engolada o *guaranga* de cantar.

Lo que le ocurre a Borges, lo que dice (ya que es un gran conversador) podría o debería haber sido escrito además de lo que él ha escrito. Creo que es feliz. Únicamente el espíritu es capaz de otorgar la dicha profunda que nace de la creación de la inteligencia.

Traducción de Marcos Montes



Dibujo de Silvina Ocampo. Archivo personal de Noemí Ulla

Sabia locura

Reina Roffé

Los cuentos y poemas de Silvina Ocampo inducen de diferentes maneras a pensar que, ciertamente, somos niños eternos: no cesamos de jugar y sorprendernos con aquello que descubrimos del mundo, y con lo que al mundo, tantas veces soso y desangelado, le inventamos jugando para volverlo insólito, mágico, luminoso, o del revés.

Lo que nos dice Ocampo por escrito es el reflejo de su propia manera de actuar a la hora de escribir, si tomamos en cuenta (por lo que se desprende de sus propios testimonios) que escribir era para ella como cometer una travesura. Pero no cualquier travesura, de ésas que son producto de una simple viveza de genio: previsibles, obvias, inocentonas y, en definitiva, perdonables. No, sus travesuras estaban cargadas de alevosía, es decir, de irreverencia y traición a toda regla. Dignas de castigo.

Porque sus creaciones parecen urdidas, desde el mismo acto de escribir, como un juego de riesgo. Por eso, antes de publicar, y luego, cuando ya había dado a conocer varios libros, escribe y esconde. Es que su escritura tiene delito y Silvina Ocampo era consciente de ello. Sus cuentos no sólo infringen las leyes del género, sino de la tradición cuentística rioplatense, que le rendía tributo a la anglosajona. En este sentido, lo más «castigable» es que su anomalía no opera por desconocimiento de las formas literarias, sino por todo lo contrario. Se sabe que fue una gran lectora y una excepcional traductora del inglés y del francés, lenguas que conocía tanto o más que el castellano, que debió aprender, según decía, para «reinventarlo» en la escritura. De hecho, tradujo a Ronsard, Alexander Pope, Andrew Marvell, Baudelaire, Nerval y Emily Dickinson, entre otros. Y vivió en el ambiente letrado que aún se respiraba en las capas altas de la sociedad argentina de principios del XX, en trato continuo con grandes artistas nacionales y extranjeros con los que compartió infinidad de tertulias durante buena parte de su larga vida. Su anomalía, que se advierte, incluso, cuando parece doblegarse a las formas clásicas –por ejemplo, en sus primeros libros de poesía *Enumeración de la patria* (1942), *Espacios métricos* (1945) y *Los sonetos del jardín* (1946)–, se debe, en parte, a la necesidad

de desmarcarse de un contexto sociocultural fiel a las normas o a sus propias normas éticas y estéticas (Borges, Bioy, su hermana Victoria), y al deseo de salir de esa cárcel (llámese soneto o decálogos de perfectos cuentistas) que incomodaba su ritmo de escritura, esa escritura «reinventada» que dominaba a su modo para poder contar, también a su manera, sueños y recuerdos.

Con inteligencia, Silvina Ocampo sabe lo que no puede ni quiere hacer. Por eso, como bien señala Noemí Ulla, se rebela contra «los modelos tradicionales del arte, coexistiendo en ella, graciosamente, tradición e irreverencia, tradición y ruptura, tradición e insurrección en el desarrollo semántico del poema»[1]. Así, graciosamente, crea y se construye un espacio propio como escritora de la mejor manera posible: siendo ella misma.

Escribe y esconde, decíamos antes. También en sus relatos hay siempre algo escondido, oculto, pero sin indicios ni pistas de fácil revelación; a veces surge de ellos un costado cruel o, más aún, decididamente perverso que sorprende y deja al lector sin aliento o en una especie de desconcierto pensante, que nos hace volver hacia atrás las páginas, releer párrafos, subrayar frases, convertirnos en una suerte de lectores-pesquisas.

Escribiendo, Ocampo era una niña mala que jugaba hasta las últimas consecuencias literarias (y antiliterarias), buscándose a sí misma o internándose en los pliegues invisibles de la intimidad de los otros. «El ser más inesperado es uno mismo: / hasta las esfinges nos miran con ojos asombrados (...)»[2], dice en una de sus sentencias poéticas. Para el lector, lo más inesperado es lo que encuentra, pero sobre todo lo que no encuentra en sus textos, que se resisten empecinadamente a expresar un sentido orientativo y unívoco.

Su poesía como su prosa se articulan en un solo discurso, donde la fantasía ejerce sobre la imagen tópica de la realidad una distorsión que convierte el mundo convencional en el mundo único de Silvina, por el que circulan el espanto y la maravilla, mediante una suerte de ejercicio pacífico (insidiosamente pacífico) de imágenes, hechos y acciones. En efecto, la búsqueda de lo extraño dentro de un marco de aparente cotidianeidad y el tono sospechoso de la autobiografía se erigen en elementos constitutivos de su escritura.

No es azaroso que en muchos de sus cuentos los personajes sean niños, amigos o enamorados, ya que le permiten trabajar con mayor verosimilitud

[1] *Ver prólogo de Noemí Ulla en* Poesía inédita y dispersa *de Silvina Ocampo, Buenos Aires, Emecé, 2001.*

[2] *Poema de Silvina Ocampo titulado «La esfinge», incluido en* Poesía inédita y dispersa, *Buenos Aires, Emecé, 2001.*

redes de sentimientos opuestos, desbordantes, exagerados, de altas y bajas pasiones, donde la crueldad convive con la ternura. Esta cualidad de traslado o mudanza, de convertibilidad de una cosa en otra con la que opera Ocampo en sus relatos, hace que sus protagonistas asuman la personalidad de otro, como sucede en el cuento «La casa de azúcar»; o que un objeto se convierta en un ser animado, en «La soga»; o, por el contrario, que un jardinero se transforme en vegetal, en «Sábanas de tierra».

Los juegos de riesgo con la ambigüedad, la metamorfosis y los dobles (que frecuentaron, de Poe a Kafka, autores que son piezas fundamentales en la construcción del cuento moderno), aparecen en Silvina con un cariz de transgresión renovadora que, como señaló Enrique Pezzoni, «subyugan y desarman al lector: lo hacen verse una y otra vez desprevenido ante unos textos irresistibles y anómalos, instalados en una suerte de ilegalidad que les permite remitirse a varios referentes posibles y a la vez negarse a todos ellos»[3].

Si desde sus páginas iniciales emerge en Ocampo una voz propia, es a partir de los cuentos reunidos en *La furia* cuando se advierten las características de un sello personal que se reafirma en el uso de giros lingüísticos impregnados de expresiones coloquiales rioplatenses que ya no abandonarán su escritura, y se asientan los núcleos que otorgan a sus relatos ese carácter de «sabia locura». Por eso, no resulta extraño que Borges dijera que Silvina Ocampo poseía «una virtud que se atribuye comúnmente a los antiguos de los pueblos orientales y no a nuestros contemporáneos. Ésta es la clarividencia...»

En su cuento «La continuación», precisamente, surge la idea del saber anticipado y otro componente: el cruce de sujetos de distintos sexos enmascarados mediante formas narrativas que crean una identidad ambigua. El narrador a veces es una mujer y otras un hombre.

La perversión, mitigada por la inocencia con que presenta personajes y situaciones, atraviesa la obra de esta autora que supo, quizá como nadie de su generación, desarmar los clichés de la femineidad a través de una visión peculiar del amor. Así, en uno de sus mejores relatos, «Amada en el amado», con la ironía y el humor que la caracterizan, rompe con el mito de la posesión. El deseo inicial de fusionarse que sienten los amantes (la necesidad de ella de transformarse en él, de meterse en sus sueños y vivir sus experiencias) se torna en sufrimiento, se «volatiliza» al final con una llamada de advertencia sobre la peligrosidad del amor o, más aún, sobre el riesgo que conlleva para una mujer la entrega absoluta.

[3] *Ver prólogo de Enrique Pezzoni («Silvina Ocampo: La nostalgia del orden») en* La furia y otros cuentos, *Madrid, Alianza Editorial, 1982.*

Los personajes femeninos y los sujetos de su enunciación poética componen una nueva concepción de la mujer en ejercicio de su libertad. Pero el feminismo de Silvina Ocampo, tal como hoy se entiende este término, tiene lugar en su escritura, pues en su vida rehuyó pronunciarse sobre el tema y, cuando lo hizo, se mostró escurridiza y sarcástica.

Inasible como las mariposas de su relato «Ocho alas», a veces arbitraria, extravagante y desmesurada, sus ocurrencias verbales dejaban atónitos a sus interlocutores. Según cuentan quienes la conocieron, detestaba las fechas, odiaba catalogar y ser catalogada. La indiferencia por el tiempo real que se observa en sus creaciones se corresponde con lo que esta autora argentina creía y afirmaba: «Toda la vida es un solo momento». Dueña de una personalidad inquietante, tímida y atrevida a la vez, se refugiaba detrás de unos anteojos oscuros de actriz de Hollywood.

Una fuerte presencia y más de veinte títulos la avalaban. Sin embargo, Silvina se quedó como a la sombra de su hermana Victoria, de su marido Bioy y del amigo Borges. Optó por ampararse en el silencio o, mejor dicho, ser una voz cautiva: escribir y esconderse. Sabía que destacar demasiado significaba convertirse en una figura pública llena de obligaciones: atender a periodistas, participar en congresos, viajar para asistir a actos de diferente índole, lo cual era más aterrador que cualquiera de las maldades cometidas por sus criaturas de ficción. Eligió lo que más le apetecía: darse el lujo de escribir y el placer de estar donde quería estar, en casa, rica y cómodamente vistiendo las amplias camisas de Adolfito, cuidando las plantas, jugando con los perros, charlando con sus amigas en el refugio de la intimidad. Escritora de culto, hoy tiene cada vez más lectores que aprecian la audacia y originalidad de sus textos. Consideran que su obra, como ella misma, subvierte todo lo previsible para constituirse en una poética de la imaginación.

En memoria de Silvina

Noemí Ulla

> «Me gusta el azul, me gustan las uvas, me gusta el hielo, me gustan las rosas, me gustan los caballos blancos. Yo comprendí que mi felicidad había empezado, porque en esas preferencias podía identificarme con Paulina».
>
> ADOLFO BIOY CASARES, *En memoria de Paulina.*

Con Silvina Ocampo nos hicimos amigas de inmediato, casi por instinto. Ella lo supo primero. Más reservada, fui tímida al principio en demostrarle afecto. Ella en cambio, cuando sólo nos habíamos visto una o dos veces, y brevemente, me llamó a los pocos días de la muerte de su hermana Victoria para preguntarme si lo sabía. Tiempo después comprendí la mano amistosa que me había tendido.

Recuerdo de Silvina la voz y la pregunta «¿Cómo estás?», que no venía sólo del hábito cortés del saludo. Si la respuesta «bien» no la convencía, tenía una especie de explorador de verdades en el oído atento –agregaba: «No, no estás bien». Era inútil ocultarle alguna perturbación, ya nos conocíamos muy bien.

Había nacido en Buenos Aires en 1903, en la calle Viamonte 550, hija menor de Manuel Ocampo y Ramona Aguirre. Contrajo matrimonio con Adolfo Bioy Casares en 1940, el mismo año de la publicación de la *Antología de la literatura fantástica* que ambos prepararon con Borges, el común amigo y testigo del casamiento. Murió en Buenos Aires el 14 de diciembre de 1993.

En la sala de la casa, ante los hermosos jarrones llenos de ramas de eucaliptus que sobre la chimenea el espejo hacía reinar con gracia, nos sentábamos a veces a conversar. Allí me hizo conocer el misterio de esos ramos, estrujando algunas de sus hojas: «Sólo el eucaliptus macho produce tan agradable aroma». Nos unía también el amor por los árboles y las flores. Las dos, en ciudades y tiempos distintos, habíamos crecido jugando en los jardines de las barrancas: Silvina en San Isidro, en las del Río de la Plata; yo en Rosario, en las del Paraná. Conocíamos los nombres de infinitas flores, pero ella había estudiado mucho más al detalle árboles y plantas. Tanto

Silvina como su hermana Victoria fueron expertas en ellos, y esto las llenaba de orgullo. Un bellísimo homenaje a la naturaleza ofrecen cuentos y poemas. Entre los últimos, «Todos los árboles», «Todos mis metros a la naturaleza» y «Los árboles de Buenos Aires», incluidos en *Amarillo celeste* (1972).

Hacia 1980 trabajábamos con Borges en la corrección de unos poemas y solíamos prolongar el encuentro hasta tarde. Muchas veces los Bioy nos invitaban a comer y Silvina se ponía muy contenta al vernos; si era verano, vestía una camisa de tela fresca de Adolfito –así le decíamos familiarmente–, y como en ese tiempo traducía a Emily Dickinson, hacía preguntas a Borges sobre algunas palabras del inglés cuya precisión en español presentaba dudas. Confiaba muchísimo en él y era muy agradable aquella escena donde los dos amigos opinaban, discutían, perseguían el ajuste semántico de la palabra por traducir. Sin embargo, durante la comida Silvina estaba casi siempre callada, mientras los demás, Bioy, Borges y yo hablábamos, hasta que en algún momento su voz enérgica afirmaba y se contraponía a algo con lo que estaba en desacuerdo. Aún tengo en el oído el rumor de aquellas conversaciones en las que los amigos apuntaban alguna curiosidad sobre la vida literaria. Preocupado por el *déjà-vu*, Borges conversaba una noche con Bioy durante la comida, internándose en la profundidad del tema, conjeturando sobre las posibilidades del mismo, con reflexiones que imponían un nuevo cuestionamiento a plantear. Silvina parecía estar ajena a tal cuestión, aunque ella misma había dado tantas veces distintas respuestas y aproximaciones al respecto, en poemas y en cuentos.

¡Con cuánta pena recibió Silvina la noticia de la muerte de Borges! Recuerdo especialmente un mediodía en que el silencio nos había reunido para compartir ese dolor. Su hija Marta reparaba en nosotras, acompañando con cuidados y atenciones nuestra tristeza, nuestro anonadamiento, en la mesa puesta para el almuerzo de dos personas, Silvina y yo, que apenas podíamos hablar, porque las lágrimas interrumpían el intento de decirnos algo. El poema que escribió sobre su amor por Borges en 1973 (y hoy incluído en *Poesía inédita y dispersa*)[1] «Homenaje a Jorge Luis Borges», bien demuestra todo lo que significaba el poeta y el amigo, en el recuerdo de Rossetti, de Quincey, Lope, Darío, las discusiones sobre Shakespeare y Baudelaire, Emerson, Wilde, Poe, Almafuerte. Y luego la diferencia final, para aquellos que por pereza suelen aún identificar la poesía de Silvina

[1] *Silvina Ocampo,* Poesía inédita y dispersa, *selección, prólogo y notas de Noemí Ulla, Buenos Aires, Emecé, 2001.*

Ocampo con la de Borges o comparan privilegiando en exceso una u otra, siendo poetas a quienes sólo algunos recursos estilísticos comunes y cierto aire contextual de sus compartidos hábitos culturales pueden engañar como iguales en una lectura a primera vista. Silvina misma definió esa diferencia, con modestia y firmeza:

> Nunca te ha empalagado la poesía
> y ella como una lumbre te acompaña;
> a mí suele dejarme en las tinieblas.

De los géneros literarios que practicó, y con más frecuencia que en los cuentos, creo que es en la poesía donde desnuda mayor intimidad. El verso, la medida, la rima consonante o asonante parecen dar rienda suelta –por contradictorio que se estime– no a su imaginación, que nunca la abandona, sino a la necesidad de mostrar su fibra íntima y a contradecir lo que la tradición clásica le pide. Siguiendo diversas versificaciones, durante el extenso período de su producción poética, se atreve a burlar la «institución literaria», ya que de esa manera y bajo la apariencia de continuarla o respetarla, desarrolla temas, motivos, escenas originales y prohibidas o casi prohibidas, con la intensidad que la revelación discursiva le exige. Sería reiterativo ejemplificar o testimoniar esta aserción, pero a modo de breve muestra recuerdo buena parte de *Lo amargo por dulce* (1962) o de *Amarillo celeste* (1972), libro de poemas éste último que actúa como bisagra dentro de su generosa obra poética, ya que en él inicia un parcial desprendimiento de la rima. Señalaré algunos poemas antológicos de ambos libros, que bien representan el discurso de la intimidad al que me he referido, respetando sin embargo la clásica medida de la versificación: «Acto de contrición», «Morir», «La casa natal» (de *Lo amargo por dulce*), «Amor con amor», «Amor», «A mi infancia». «El duelo», «El jabón», entre otros de *Amarillo celeste*, y el soneto «A España», que incluí en *Poesía inédita y dispersa*. Con rima libre, «El caballo blanco» presenta una curiosa evocación de la infancia en compañía de sus hermanas. La primera persona no juega a la ilusión autobiográfica: suele asumir la biografía misma. Pero esto no implica un valor, no se trata sólo de observar que se refiera al sujeto de la enunciación coincidente con el sujeto del enunciado literario; tanto en la primera como en la tercera persona, se observa en la poesía mayor carnalidad de los sentimientos que en la narrativa.

En muy contadas ocasiones hablaba de su padre o escribía sobre él. La protagonista frecuente de sus poemas fue la madre, como en los «Sonetos del jardín» (de *Enumeración de la patria*, 1942), «La sombrilla» (inédito

hasta la selección que realicé para *Poesía inédita y dispersa*, 2001), «Los árboles de Buenos Aires» (*Amarillo celeste*), donde es notoria la voluntad de recordar y poetizar la figura de la madre, tan ligada a la «madre» naturaleza. Sin embargo la figura del padre aparece solitaria, extrañamente evocada, podríamos decir, en «Muerte de mi padre» (poema que creí indispensable incluir en *Poesía inédita y dispersa, 2001*). Con el habitual gusto por la enumeración y el placer de lo descriptivo, recurso que para Philippe Hamon[2] la poética reserva a lo didáctico, Silvina Ocampo embellece y distingue sus poemas más íntimos, y en éste dice del dolor existente en la casa paterna ante el sufrimiento del padre:

> El caluroso enero entre persianas frías
> mostraba con pasión su filo iluminado
> y miré con asombro sintiéndome una extraña
> las plantas, los espejos, los retratos, las sillas,
> los ancestrales géneros, las frescas esterillas,
> la lustrosa quietud trémula de la araña
> como si yo a mí misma entre objetos me viera
> desertando lo humano. Sin duda me enajena
> de un modo misterioso, imperioso, la pena
> y me vuelve insensible como un mármol cualquiera.

En el cuento «Autobiografía de Irene» y en el poema homónimo, aparece la figura paterna con todo el ímpetu y la fuerza de los sentimientos. ¿Son en este texto los clásicos endecasílabos pareados que utilizaron Lope y Alarcón, los que le permitieron salir del motivo de la madre tan añorada? Por contraste, la madre en este magnífico poema se presenta un tanto desdibujada, y el relieve lo lleva la figura del padre.

«Como siempre», poema con rima libre de los últimos años –de esos años en que fue dejando el soneto que tanto había practicado, al que llamaba «jaula» a causa de la métrica[3], para olvidar la elección de las tradiciones clásicas– descubre la historia de un viejo desacuerdo con su hermana Victoria. Tanto la distancia afectiva como los buenos recuerdos de la

[2] *Philippe Hamon,* Introducción al análisis de lo descriptivo, *Buenos Aires, Edicial, 1991. Sobre el uso de la enumeración como recurso en Silvina Ocampo, véase mi estudio «Construcción de una poética en la exaltación de la patria: Sara de Ibáñez y Silvina Ocampo», en* La mujer en la república de las letras, *coord. Maryse Renaud, Centre de Recherches Latino-Américaines/Archivos, Université de Poitiers, 2001, p. 197-203.*

[3] *Noemí Ulla,* Encuentros con Silvina Ocampo, *Buenos Aires, de Belgrano, 1982, p. 83.*

infancia y el acercamiento fraterno, en cierto modo como tutelaje intelectual que Victoria le brindó desde el bautismo, se advierten allí. En parte la diferencia de edad –Victoria era trece años mayor que Silvina–, en parte la admiración hacia la hermana mayor impedían a la menor demostrarle el cariño que habría querido manifestar:

> Aunque no vivamos en un cuento de hadas
> llegaste a mi bautismo,
> y llegaste con un regalo que nadie regala:
> un misterioso amor lírico.

El reproche que se hace Silvina es el de la dilación en el envío de una carta escrita para Victoria. Nuevamente, la distancia triunfó sobre la demostración del cariño. Cierta vez en que un músico afamado de mi amistad, Simón Blech, dirigió *El príncipe Igor* en un concierto que se llevó a cabo en la plaza San Martín de Tours, debajo de las ventanas de la casa de los Bioy, Silvina hizo el siguiente comentario: «Yo nunca me acuerdo de Victoria, ¿sabés?, pero cuando escucho *El príncipe Igor* me da mucha tristeza y me acuerdo de ella. Victoria siempre lo estaba tocando al piano». Estos conciertos al aire libre se daban durante el verano de 1987 y a Silvina le había gustado mucho el que había dirigido el maestro Simón Blech. Indudablemente, una profunda evocación tuvo para con su hermana, a quien la unía tanto la música, como los árboles y las plantas.

Cuando los años, lentamente, fueron cercándola hasta el punto de llevarla, por preferencia, a permanecer en su casa todo el tiempo, fue Bioy quien le proporcionaba la posibilidad de ver videos, para estimularle la imaginación. «¿Ves cómo recibe estas cosas?» me dijo un día Bioy con ternura, «se le han ocurrido muchas ideas, ahora escribe algo sobre los animales; me pone muy bien que Silvina pueda escribir algo». Sin ninguna duda, Bioy fue el destinatario del amor de Silvina, a él dirigió los más intensos sentimientos de su pasión: los reclamos del olvido o del abandono, la pregunta por el sentido de todas las cosas, la alegría perruna dirá (en el poema «Espera» de *Amarillo celeste*), de recibirlo en la noche después de su retorno: «Sonetos a la imaginación» (*Los nombres*, 1953), «Amar», «Qué es amar», «Espera» (*Amarillo celeste*, 1972), «La llave maestra» (*Poesía inédita y dispersa*, 2001). Los cinco sonetos dedicados a la imaginación, del libro *Los nombres*, tienen la particularidad de haber sido escritos en aquellos años –en que como muchos otros años– la literatura del compromiso hizo olvidar a la fantasía. Declaración de lealtad intelectual y amorosa a

Bioy Casares, a quien se los dedica, es asimismo declaración de lealtad a su musa, la imaginación:

En tus efímeras y abiertas manos,
le entregaré, le entrego el corazón,
que es de cristal y de adivinación.

La seguiré hasta el fin de los veranos.
La seguiré por largas galerías
con la belleza y el horror por guías.

Más que los viajes en el espacio, Silvina tuvo en cuenta los viajes del intelecto, a los que vuelve en forma constante, como en los sonetos mencionados, preguntándose por el origen de las cosas, los motivos más abstractos y religiosos, los comportamientos humanos y animales, de los que recuerdo el bellísimo poema «Los delfines» de *Amarillo celeste*, y una elocuente observación sobre su perro Catriel: «Extraño su discreción, su silencio, sus ladridos, esa manera espontánea que tiene de ser». Las meditaciones, estudios de filosofía, la actividad con la pintura y el dibujo, el dibujo y la copia, colaboraron con el desarrollo de temas enlazados en minucioso despliegue de conjeturas y de afirmaciones que se desplazan y se corrigen continuamente, como en el paradigmático poema «Los diseños» (*Los nombres*, 1953), donde los alejandrinos aconsonantados lucen al desnudo el dominio de la argumentación y una clara ambivalencia que se vuelve fecunda. Querer y no querer, estar y no estar, ser abandonada y abandonar, ambiguos y contrapuestos sentimientos de los que son muestra ejemplar el soneto «El balcón», donde canta a sus dos patrias, Francia y Argentina, eligiendo por fin la difícil identidad de una suerte de apátrida[4]:

En el verano de un balcón, en Francia,
mirábamos los cedros extranjeros
y un demasiado azul en la distancia
lago, lleno de ceibos y jilgueros.

Nos gustaba una patria más vacía:
No hay aquí una palmera, yo decía.

[4] *Me he extendido en la interpretación de los «Sonetos del jardín», y de éste soneto en particular, en los ensayos de* Invenciones a dos voces: ficción y poesía en Silvina Ocampo *(Buenos Aires, Ediciones del Valle, 2001, 2.ª edición aumentada).*

¡No nos despierta el Río de la Plata
con las aguas barrosas, con las naves!

¡Ah! yo prefiero el Río de la Plata.
Fiel a la ausencia y todavía ingrata,
soy a veces aquí una forastera:

falta ahora el balcón, no la palmera,
faltan cedros, y no costas barrosas.
¡Ah, qué azul era el lago y había rosas!

El amor por las dos patrias, tan presentes en su obra, apareció una vez más con motivo de un viaje a Francia, cuando fui invitada por la Universidad de Toulouse-Le Mirail, por sugerencia del escritor Mario Goloboff. Con motivo de *Tango, rebelión y nostalgia* –mi ensayo sobre las letras de los tangos– participé en el coloquio internacional en homenaje a Carlos Gardel. Desde el momento en que Silvina supo la noticia, más que otras veces me llamaba para preguntarme sobre lo que escribiría para la ocasión, sobre los lugares que visitaría, sobre el abrigo que pensaba llevar, y me regaló un hermosísimo paraguas. Daba la impresión de que la viajera hubiera sido ella misma, tal ansiedad le había despertado el viaje, que era mi primer viaje a Europa. Entonces, me pidió que leyera en aquel encuentro de escritores, profesores e investigadores, su poema «El zorzal insistente» dedicado a Carlos Gardel, que leímos en francés y en español, Milagros Ezquerro y yo. De esa manera tuvimos su presencia en el otoño europeo de 1984, para aquella celebración del tango y la voz de Carlos Gardel. Siempre recordaba con emoción al cantante, a diferencia de Bioy y de Borges, que eran mucho menos entusiastas.

Un día me sorprendió la noticia de que me había hecho un retrato, no era el primero ni el único, ya que le gustaba retratarme al lápiz, como lo hacía siempre con los amigos. Pero éste era distinto. Cuando lo vi, la cabeza rodeada de flores y mariposas de diversos colores, tuve la alegría de saber que ella había interpretado lo que yo sentía por ir a Francia, cumpliendo mis sueños adolescentes de estudiante de francés. Años después, para la cubierta del relato *El ramito*[5], elegí ese retrato.

Silvina se preocupaba por saber si yo escribía, diciéndome «Tenés tanta imaginación... pero no te das tiempo para escribir, y la vida te enseñó a ser así. No tenés tiempo para vos, tenés las horas como sacadas de vos». Se

[5] *Noemí Ulla,* El ramito, *Buenos Aires, Último Reino, 1990.*

lamentaba de que no tuviera el tiempo suficiente para escribir más, en medio del fárrago de ocupaciones que me absorbían y de las que ella hubiera querido liberarme. Se preocupaba mucho por las personas que la rodeaban, para que lograran realizar sus deseos, a menudo se lamentaba por la enfermedad de Borges y la imposibilidad de que pudiera recuperar la vista. «¿Te das cuenta, pobre Georgie, todo lo que tiene que padecer?» solía decirme. Con frecuencia hablaba de mi libro *Ciudades*, de los cuentos allí publicados y puso en verso uno de ellos por el que quizá sentía mayor atracción[6]. Me asombraba el entusiasmo de una frase que aún tengo en el oído: «¡Qué libertad tenés para escribir!» Por cierto, su observación surgía de una estética literaria que le había exigido seguir rigurosamente las formas más tradicionales del cuento, y que más adelante consiguió abandonar como aspiraba, en la composición de sus dos últimos libros (*Y así sucesivamente* y *Cornelia frente al espejo*).

El rumor de su voz tan especial, algo vacilante por momentos, como creando el misterio y el encanto de estar contando un cuento, está muy presente en mi recuerdo. Hoy, el significado de todo lo que ha escrito comienza a valorarse, aún por los detractores de otro tiempo, cuyas críticas formadas en el prejuicio ideológico que censuraba su imaginación, por «falta de compromiso», olvidaban que tanto la literatura testimonial, la de denuncia, como la literatura fantástica, pueden convivir en una sociedad civilizada.

Despreocupada de las modas, y sin proponérselo, Silvina Ocampo se ha impuesto como lectura obligada de la actualidad. El talento, la particular innovación de la escritura, las traducciones de poesía, la personal impronta en las artes plásticas, reclaman un lugar insoslayable en la literatura universal que esta escritora, como pocas en su tiempo y en la lengua española, se merecen con holgura.

[6] *La versificación de mi cuento «Éxtasis» (del libro* Ciudades, *Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1983), realizada por Silvina Ocampo, apareció por primera vez en idioma francés, incluido en la traducción de* Ciudades, *Toulouse, Ombres, 1994 y en español en el reciente* Poesía inédita y dispersa, *ob. cit.*

El recuerdo del cuento infantil

Judith Podlubne

«El canto es el recuerdo de las canciones cantadas»
BERKLEY PEABODY
citado por Walter Ong en *Oralidad y escritura*

«El cuento que se ha desprendido de la tradición oral (...)
ya no permite esa lenta acumulación de capas finísimas y transparentes
que es la metáfora más adecuada para referirse
al modo en que la narración perfecta aparece como
estratificación de los relatos de muchas noches»
WALTER BENJAMIN «El narrador»

Los relatos de *Viaje olvidado* encuentran en el recuerdo de la forma primitiva del cuento tradicional el punto de partida para desarrollar sus historias[1]. Gracias a la conocida reseña que Victoria Ocampo le dedica en las páginas de *Sur*[2], se sabe que gran parte de los personajes y anécdotas que pueblan estas historias participan de las memorias de infancia de su autora. De no haber mediado esta temprana indiscreción de hermana mayor, hubiese resultado difícil establecer –al menos con certeza– alguna vinculación directa entre los mismos y la infancia de Silvina.

[1] *De una manera convencional y genérica, se denomina «cuento tradicional» al enfoque científico recibido por el relato folklórico o popular a partir del período romántico. En este sentido, la forma del cuento tradicional es el resultado de un proceso de traducción y sistematización de los rasgos fundamentales del relato popular, operado con el paso del mismo a la escritura. «Si bien no se ha podido unificar definitivamente las diversas presunciones sobre el origen del cuento, el enfoque científico del relato folklórico ha logrado, en cambio, sistematizar las características del género, a través de una minuciosa exploración descriptiva del ámbito estudiado; mediante este procedimiento, se ha conseguido enunciar los rasgos generales de la estructura narrativa y clasificar las anécdotas particulares expuestas en innumerables relatos tradicionales, procedentes de regiones y culturas muy variadas. Tan significativas conquistas son el producto de una fecunda labor erudita, desarrollada en el curso del último siglo y medio, a partir de los intentos que realizaron los románticos para asentar por escrito las historias populares, las leyendas locales y la multitud de aventuras prodigiosas, en cuyo supuesto desenvolvimiento participaron las hadas u otros seres de índole fabulosa o real. El punto de partida de este ordenamiento de materiales ha sido fijado, por común y casi indiscutido acuerdo, en la famosísima y difundida compilación de «cuentos infantiles y hogareños" que publicaron en Alemania los hermanos Grimm» (Rest 1971, 64)*

[2] *Me refiero a «Viaje olvidado»,* Sur *año VII, agosto 1937, pp. 118-121.*

Los cuentos evitan todo sesgo autobiográfico, rehusando cualquier decisión de otorgar forma de expresión a la materia vivida. El recuerdo se muestra en ellos como una construcción narrativa originaria dispuesta a suplir la falta de sentido de la experiencia pasada. La memoria no es nunca el camino de recuperación de un pasado acontecido sino una vía abierta hacia la imaginación del mismo[3]. Los cuentos descubren en la naturaleza narrativa del recuerdo la ley de la ficción[4] y hacen del pasado menos un material narrativo previo y disponible que el resultado de sus propias elaboraciones. De allí entonces que el retorno de esa forma primera del cuento que es el relato de infancia (conocido, también, como cuento azul, cuento de nodriza o, de un modo más corriente, como cuento de hadas) no implique el rescate de un modelo aprendido de una vez y para siempre en el pasado, sino la transformación posterior que el recuerdo impuso a los restos de un contacto olvidado con estos relatos. La forma del cuento infantil presenta en Silvina Ocampo las deformaciones que la repetición incesante de un pasado que no deja de ocurrir opera sobre las convenciones del género. Esta forma vuelve a su literatura como índice de la actualidad que conserva el tiempo de la infancia, como huella siempre activa de los efectos que sus primeras lecturas provocaron en quien no estaba allí para registrarlo. Sólo pensado de este modo es posible afirmar, entonces, que el cuento tradicional constituye una marca en el origen de su escritura y también su principal condición de engendramiento.

En una de las pocas entrevistas que concedió a lo largo de su carrera, Silvina Ocampo experimenta una vez más el recuerdo de sus primeros contactos con los cuentos infantiles. Cuando se le pregunta quiénes le leían, ella responde: «Me leía Angélica, mi hermana, especialmente ella porque le gustaba leer. Yo le leía a mi madre porque imitaba a Angélica leyéndo-

[3] *Esta sensación es la que experimenta, con algún dramatismo, la protagonista del relato que da nombre al volumen, cuando se siente impelida a figurar su nacimiento. La misma es compartida por otros personajes en los que la irrupción del recuerdo dispara las virtualidades del relato.*

[4] *En un trabajo anterior, titulado «Juego de escondite: la narración de la infancia en* Viaje olvidado» (Boletín/7 *Centro de estudios de Teoría y Crítica Literaria de la Facultad de Humanidades y Artes, UNR, 1999), intenté describir los términos en que se presenta en estos relatos la relación entre recuerdo y narración. En esa oportunidad, a partir de un análisis detallado de la reseña de Victoria aparecida en* Sur, *mi propósito fue mostrar cómo el pasado infantil constituía el «material narrativo» de estos cuentos de un modo que no resentía la completa exterioridad que los ligaba a la vida de su autora queriendo transformalos en la «reinvención» de sucesos autobiográficos. En este sentido, señalé que era en la naturaleza narrativa del recuerdo (esto es, en la relación de impropiedad que el narrador del recuerdo experimenta ante lo recordado) donde estos cuentos encontraban la ley de la ficción. Sintetizo ahora rápidamente estas conclusiones porque considero que las mismas constituyen el punto de partida de lo que querría desarrollar en adelante.*

me a mí, pero un día, mientras yo le leía, mi mamá se quedó dormida. Yo no me di cuenta enseguida y le preguntaba «¿te gusta?»; ella movió la cabeza un poco y yo decía para mí «sí, cómo le gusta», y seguía leyendo, y cuando me di cuenta de que dormía y que no había oído nada de lo que más me gustaba tuve una desilusión. Lloré, lloré, lloré hasta que llegó la noche. Yo me decía «yo no entiendo cómo mamá no me ha oído leer» y yo había leído como nunca, con expresión, de un modo distinto.... Claro que esos cuentos para chicos de aquella época eran muy pesados, uno de los que me gustaban hoy no se pueden leer de lo pesados que son». (Ulla 1982, 52)

Los cuentos a los que se refiere, aclara seguidamente, son los de Andersen, mucho más descriptivos e intrincados que los de los hermanos Grimm, otros de sus preferidos. La escena resulta interesante en varias direcciones: en principio, porque confirma de paso la tradición de circulación femenina que suelen tener los cuentos infantiles. Es conocido que históricamente fueron las mujeres de la casa las encargadas de conservar y transmitir estos relatos de generación en generación. En este caso, es la hermana doce años mayor quien le cuenta cuentos a la más pequeña. Este circuito registra sin embargo una interferencia particular con la irrupción repentina del recuerdo que completa la respuesta y en el que ella aparece leyendo cuentos a su madre. Este recuerdo altera la tradición en uno de sus sentidos: si bien no contradice la vía de transmisión femenina perturba no obstante el orden de las generaciones. Ya no es un adulto quien cuenta cuentos a un niño, como prevén la mayoría de los relatos infantiles, sino que es una niña, imitando la voz de los mayores, quien asume a su cargo la tarea. Tal vez resulte oportuno señalar que varias de las voces narrativas de *Viaje olvidado* son voces infantiles: en algunas ocasiones es un niño quien cuenta directamente lo ocurrido y, en otras, la voz del narrador parece fundirse con la del personaje infantil protagonista del relato. No obstante, si advierto sobre esta perturbación en el circuito no es porque considere que haya que apresurarse a inferir que es el recuerdo de esa voz de infancia la que se recupera en estos cuentos (no es tan unívoca, creo, la marca de origen que regresa a los relatos), sino porque la aparición de esta escena descubre el interés que despierta en Ocampo el ritual de la lectura en voz alta. La forma del cuento aparece en ella siempre ligada al ritmo y la expresión de un narrador oral.

A pesar del tiempo transcurrido, Ocampo recuerda –con una suerte de memoria auditiva del episodio– que en aquella ocasión su lectura había sido diferente a la de otras oportunidades («yo había leído como nunca, con expresión, de un modo distinto...»). Se sabe que un rasgo sobresaliente de los primeros cuentos recibidos en la infancia es el de participar de una forma colectiva de «lectura oral», muy distinta de la lectura silenciosa del

adulto y muy próxima a la tradición que preside los orígenes del relato. Un tipo de lectura para ser escuchada, que crea entre niños y adultos una ceremonia compartida que aquellos tienden a imitar apenas se inician en el proceso y que, de alguna manera, remeda la situación de los primeros narradores orales. Así como la narración es el resultado de la acción recíproca entre el relator, los recuerdos de los relatos oídos y ya contados, y el público, la lectura en voz alta propicia la colaboración estrecha entre sus participantes y descuenta la improvisación de su narrador. Con frecuencia el lector de estos cuentos dramatiza las palabras del texto de un modo no pautado en la escritura. El primer y verdadero narrador, apunta Benjamin, es el relator de cuentos infantiles. Con el advenimiento de la cultura letrada, ese lugar parece haberse desplazado hacia el lector que, en voz alta y con escasa sujeción a la letra, encarna además la función de relator. Durante un extenso período de la niñez, el ritual de la lectura consiste para los niños en escuchar el relato («contame un cuento» significa muchas veces en rigor «leeme un cuento») y lo escrito es sólo el punto de partida de una puesta en escena que tiene la voz y la imaginación del relator como principales protagonistas. En un cuento emblemático, como es «El Evangelio según San Marcos» de Borges, uno de los analfabetos que asiste a la lectura colectiva organizada por Espinosa, le pide a éste que repita la lectura del día anterior. Ante el pedido, el narrador borgeano comenta como al pasar: «Espinosa sintió que eran como niños, a quienes la repetición les agrada más que la variación o la novedad». El comentario simplifica el ánimo infantil fijando el placer de la lectura en el gusto por lo conocido: por un lado, ignora que la repetición de las acciones entraña (destaca) las variaciones de la voz narrativa y que son esas diversas inflexiones de lo conocido las que atrapan la atención del que escucha[5] y, por otro, olvida que, heredero directo del narrador oral, el lector en voz alta se muestra por lo general poco constreñido a respetar las restricciones que la letra le impone. En la lectura colectiva, el texto funciona casi como un guión al que ni la voz ni la memoria del que relata terminan de subordinarse completamente. Se interpreta lo que se lee, traduciéndolo a la experiencia propia y actuándolo en relación con el espectador. Si algo manifiesta el recuerdo de Silvina Ocampo, si algo justifica la actualidad de su retorno, es precisamente la

[5] *En este sentido, llama la atención que lo que* se dice *de los niños para* ilustrar *el temperamento de los analfabetos empobrece las razones que conducen el fatal desenlace del relato. Si algo registra el cuento con decisión son las escenas en que Espinosa* actúa *de un modo ritual la lectura del Evangelio: «Recordó las clases de elocución en Ramos Mejía y se ponía de pie para predicar las parábolas». La fuerza performativa de las mismas se impone a la repetición de lo conocido en la lectura y esto es en buena parte lo que orienta el sentido del final.*

perdurable gravitación que poseen para la imaginación infantil las voces que cuentan el relato.

En este sentido, pensar la herencia del cuento tradicional como una marca en el origen de su literatura, como una rúbrica en el nacimiento de su escritura, supone acercar la forma del relato a sus raíces populares para encontrar en la figura textual de los narradores de sus cuentos los primeros acentos de un irrecuperable relato oral y las múltiples derivaciones que la «memoria breve de ese narrador» ocasiona al desarrollo de sus historias. Se trata no sólo de reconocer la influencia que tienen en Ocampo los temas de la niñez sino también de percibir la centralidad que su recuerdo otorga al lector en voz alta en tanto narrador de esos cuentos infantiles. Esta centralidad del narrador –y no tal o cual voz proveniente del pasado– es la que recuperan los cuentos de *Viaje olvidado* y muchos de sus relatos posteriores. Para valorar en ellos la incidencia del cuento tradicional en estos relatos hay que atender tanto al legado temático del género (al particular tratamiento que el mismo recibe en estos cuentos), como a la variación radical que se desarrolla sobre la instancia narrativa, y a las consecuencias que esta variación impone sobre el elemento formal del mismo. Es fundamentalmente esta vuelta sobre la forma del cuento tradicional la que transforma la marca en el origen de su escritura en condición de engendramiento de nuevas posibilidades del relato, en principio multiplicador de las virtualidades narrativas.

De acuerdo con el modo de la traducción que Sylvia Molloy encuentra en Borges y que caracteriza como *traducir contra*[6], es posible proponer que,

[6] *Partiendo del ensayo «Los traductores de* Las 1001 noches», *Molloy encuentra que la traducción se presenta para Borges como un «ejercicio violento»: que no se trata simplemente de traducir, de trasladar un sentido o una forma de una lengua a otra, de una cultura a otra, sino de* traducir contra. *La fuerza de la contravención reside no en el atentado a una supuesta jerarquía del original —idea que como se señala es completamente ajena al planteo borgeano— sino en la apelación al carácter emblemático de toda escritura y de toda lectura que la traducción reúne. Imposible no recordar que para Borges, como para Benjamin, la traducción está llamada a ilustrar la discusión estética y que por ende ambos se distancian de la concepción tradicional que encuentra en la reproducción del sentido literal el propósito de la tarea. En los términos de Borges, traducir es diferir; en los de Benjamin, es permitir que la lengua extranjera nos sacuda con violencia. «La traducción —agrega Molloy— despedaza, sólo puede ser fragmentaria». Del* Quijote *completo, Menard sólo reproduce dos fragmentos del texto de Cervantes; en «La búsqueda de Averroes» el relato interrumpe la tarea del traductor e incluso lo hace desaparecer. Pero, como la propia Molloy advierte, es Paul de Man leyendo a Benjamin, quien llega más lejos en el reconocimiento de la violencia que toda traducción encierra. Las traducciones, expone Paul de Man, «desarticulan, deshacen el original: muestran que el original estaba ya desarticulado. Revelan que sus propios fallos, aparentemente debidos al hecho de que son secundarios en relación con el original, muestran a su vez un fallo esencial, una esencial desarticulación presente ya en el original: matan al original al descubrir que ya estaba muerto. Leen el original desde la perspectiva del lenguaje puro, (*reine Sprache*), un lenguaje que estaría ente-*

en Silvina Ocampo, el recuerdo infantil traduce la forma del relato contra las transcripciones y adaptaciones escritas que de él realizaron los primeros recopiladores de las versiones orales. En otras palabras, se podría afirmar que su literatura traduce las características del cuento tradicional contra las versiones fundadas en la letra que silenciaron las transformaciones de la voz y de la memoria del narrador tras la convención de una figura textual apenas perceptible. El relato maravilloso, afirma Rosemary Jackson, parece negar el proceso de su propia narración. El narrador se caracteriza como una voz impersonal, de mínimo compromiso emocional con lo que está narrando y provista de una certeza absoluta ante los hechos. En este sentido, *Viaje olvidado* reescribe las convenciones del cuento desarticulando por completo sus rasgos distintivos. Si a partir de Propp la morfología del cuento se define por las funciones que desempeñan los personajes, sin atender al lugar que ocupa el narrador, contrariando esta definición, los relatos de Ocampo eligen privilegiar el trabajo sobre la voz narrativa y consiguen desmembrar la economía del sistema.

Las razones que conducen este trabajo no son deliberadas ni obedecen a una premeditada actitud experimental, por otra parte siempre ausente en Ocampo; responden, según creo, al involuntario dispositivo de traducción que el recuerdo activa en estos cuentos. Así como la memoria no traspone a una lengua derivada las experiencias pasadas sino que las figura *a posteriori* manifestando en ellas una falta de sentido originaria, del mismo modo, los cuentos de *Viaje olvidado* no traducen la forma del relato a partir del reconocimiento de un código previamente establecido sino a partir de las huellas puras y sin correlato que moviliza el recuerdo de infancia[7]. Los cuentos se dan siempre en una transformación sin versión original, como variantes de un invariable que nunca estuvo presente. Para decirlo con la fórmula barthesiana de renuncia al modelo estructural, la forma es en estos cuentos «la diferencia de la que cada texto es el retorno». El *traducir contra* borgeano al que alude Molloy no descansa en el enfrentamiento, la deformación o la superación de versiones anteriores de un texto sino que propicia ese «juego infinito de las versiones» del que memoria y experiencia estética se nutren por igual.

Aunque orientadas hacia la figura del narrador, estas huellas no reconstruyen la autoridad de una voz narrativa preexistente a la historia y ordena-

ramente libre de la ilusión del significado. Pura forma, si ustedes quieren. Y al hacerlo sacan a la luz un desmembramiento, un desplazamiento del canon presente allí desde el principio». (1986, 20)

[7] *En su ensayo «Freud y la escena de la escritura», Derrida estudia el vínculo entre el tema de la huella en Freud y el de la reconstitución* a posteriori *del sentido de la experiencia. El mismo nos ha sido de enorme utilidad para pensar la relación entre el recuerdo y la escritura.*

dora de la acción. Lo que se repite en el recuerdo no es la reposición inmediata de una imagen inspirada en la figura del lector en voz alta como origen simple del relato, sino la determinación con que en ocasiones la materialidad de las voces se impone a los avatares de la anécdota y una lógica narrativa apenas motivada, que parece recrear el devenir de una memoria oral, gana el desarrollo de las historias. Estas circunstancias advierten sobre la impresión que las diferentes inflexiones de ese lector en voz alta y las digresiones que su imaginación introdujo en el relato provocaron en la atención infantil más allá de los requerimientos de la trama. En la materialidad de sus voces narrativas –atributo en el que Benjamin ubica el carácter artesanal de las narraciones orales– y en la disposición compositiva metonímica –en la que es posible reconocer un eco de lo que denomina el memorar propio de lo musical en la narración–, los cuentos dejan ver el trabajo de traducción operado por el recuerdo. Se trata, en su mayor parte, de voces íntimas, introspectivas, en cuya lengua se cruzan rasgos característicos de una oralidad propia de los cuentos infantiles con una sintaxis oracional y narrativa compleja, más próxima a la sintaxis del sueño y del recuerdo que a la linealidad lógica e ideal del discurso comunicativo. La reconocida espontaneidad que en general se señala a propósito de la composición y el estilo de estos cuentos desatiende, la mayoría de las veces, los efectos que este cruce provoca. En el caso de las voces narrativas, se asume con demasiada celeridad que se trata o bien de voces infantiles homogéneas o bien de voces adultas con un alto grado de adhesión discursiva a la perspectiva infantil del protagonista. Y, en el caso de los aspectos compositivos, suele mencionarse la falta de competencia de Ocampo en las pautas que definen el cuento tradicional para explicar la distensión y el inacabamiento de sus tramas. No obstante, antes de entrar directamente en estas cuestiones que constituyen el núcleo central de lo que merecería plantearse en otro lugar, querría detenerme un momento más en algunas de las consecuencias que este dispositivo de traducción guiado por el recuerdo provoca sobre las convenciones del género.

Los cuentos de *Viaje olvidado* se distancian de manera evidente de las narraciones funcionales mínimas, propias de los relatos infantiles, en las que un narrador enmascarado en la tercera persona ejerce pleno dominio sobre los hechos que narra. No es a esta centralidad autoritaria a la que me refería más arriba, sino a un modo de centralidad sustraída de sí misma, descentrada, cuyos efectos, a diferencia de los buscados por la impersonalidad del narrador tradicional, son altamente perceptibles en la textura de las voces narrativas y en el escaso control que ellas ejercen sobre la evolución de sus tramas. Así entendida, la centralidad que adquieren estos narra-

dores en el relato desarticula por completo la estructura canónica del cuento; muestra, para decirlo con Paul de Man, que lo que se presentaba como el modelo original estaba ya desarticulado, que una esencial desarticulación ya estaba presente en él.

Leído desde las transformaciones operadas por la traducción en estos relatos, el cuento tradicional deja de representar la leyenda de los orígenes, como creyeron los románticos, para revelar una vez más que la sistematización de sus rasgos estructurales no resulta de un contacto directo con la castidad de la forma y el sentido preservada en los cuentos populares, sino de un arduo trabajo de interpretación realizado por los primeros eruditos. Lo tradicional del cuento se hace presente no como una cualidad enraizada en su naturaleza, sino en la tradición que reproduce, como originarios, rasgos que se desprenden de una interpretación marcada histórica y culturalmente. El núcleo de esta interpretación, especialmente interesada en catalogar las principales características del género, requiere del total alejamiento del sujeto que, según el ritmo y el contrapunto de una variación libre, emprende la sediciosa tarea de transmitir el relato. De este modo, sus resultados imponen una forma regular básicamente definida como *predictiva*[8]: un vasto mecanismo de secuencias, encadenadas por una lógica alternativa y de tensión ascendente, va ramificando los posibles del relato hasta una secuencia final en la que el mismo alcanza su desenlace. El imperativo moderno de una trama perfecta –defendido por Borges durante estos años con más énfasis que convicción– desplaza las últimas señas del narrador oral en favor del «rigor intrínseco» de la composición. El relato se ordena de un modo racional y ajedrecístico que, aún cuando no abandona el interés por recrear una entonación verbal, sacrifica las demoras e imprevistos que la memoria oral impone al desarrollo de los relatos populares. La idea de una trama lineal severamente construida es ajena a cualquier composición de este tipo: ningún narrador oral puede organizar ni la narración más breve de la manera climática implacable y elaborada que los lectores de la literatura de los últimos doscientos años han aprendido a desear cada vez más y, en décadas recientes, a despreciar tímidamente (Walter Ong, 140). Como Borges sabía mejor que nadie, el relato de trama rigurosa alcanza su forma plena con las historias policiales; no es casual que Poe, considerado el padre del género policial, haya sido también uno de los primeros en definir los rasgos característicos del cuento moderno. Por tanto, así como resulta inapropiado describir el relato oral como variante de una organización

[8] *Cfr. Barthes, Roland (1987): «El efecto de realidad»,* El susurro del lenguaje, *Buenos Aires, Paidós, p. 181.*

que desconoce y que le hubiese resultado imposible concebir, es un error, según creo, considerar que los cuentos de *Viaje olvidado* constituyen una versión malograda, o superadora, del modelo canónico del cuento tradicional. La forma del cuento ingresa en la narrativa de Ocampo por el camino impreciso y diferido del recuerdo y no a través del reconocimiento y la aplicación reflexionada de pautas aprendidas.

Paradójicamente, es el comentario interesado de Victoria Ocampo el que más acierta a la hora de caracterizar los cuentos de *Viaje olvidado*: estos son «recuerdos enmascarados de sueños», escribe Victoria. La máscara tiene acá la consistencia de aquello que delata lo que busca ocultar, y sueños y recuerdos comparten el carácter singular de una configuración sin correlato. Las fallas de composición que ella reconoce (y no puede apreciar) en la gramática de *Viaje olvidado* señalan menos defectos de construcción en la sintaxis gramatical y narrativa de los cuentos que la falta de modelo a seguir en el desarrollo de los mismos. No hay «negligencia» ni «pereza»[9] en el primer libro de Silvina Ocampo (es conocida, por otra parte, la exhaustividad con que corregía cada uno de sus escritos), hay sí, los rastros de una escritura puesta a tratar con formas esquivas e intratables: las que provienen de los recuerdos de la infancia, y apenas se dejan rescatar por las convenciones narrativas. De esta circunstancia, tan azarosa como central, más que de la mentada inexperiencia literaria de Ocampo, procede la diferencia que resuena en la organización de sus cuentos.

Bibliografía

BENJAMIN, Walter (1986): «El narrador», *Sobre el programa de la filosofía futura,* Barcelona, Planeta-Agostini, pp. 189-211

— (1971): «La tarea del traductor», *Angelus novus*, Barcelona, Edhasa, pp. 127-143.

DE MAN, Paul (1986): «Conclusiones acerca de «La tarea del traductor» de Walter Benjamin», *Diario de poesía* 10, Bs. As., 1986, pp. 17-22. (Traducción Nora Catelli).

[9] *Los términos entrecomillados corresponden al comentario de Victoria Ocampo. «(...) todo eso está escrito en un lenguaje hablado, lleno de hallazgos que encantan y de desaciertos que molestan, lleno de imágenes felices —que parecen entonces naturales— y lleno de imágenes no logradas —que parecen entonces atacadas de tortícolis. ¿No serán posibles las unas sino gracias a las otras? ¿Es necesaria esa desigualdad? Corrigiéndose de unas, ¿se corregiría Silvina Ocampo de las otras? Es ese un riesgo que a mi juicio debe afrontar. Antes de renunciar a la destreza, es preciso que se haya tomado el trabajo de investigar qué porcentaje de* negligencia *entra en la composición de sus defectos y qué* pereza *la lleva a no ser más exigente consigo misma cuando todo nos demuestra que puede serlo» (1936, 120)*

De Man, Paul (1986): «Conclusiones acerca de «La tarea del traductor» de Walter Benjamin», *Diario de poesía* 10, Bs. As., pp. 17-22. (Traducción de Nora Catelli).

Derrida, Jacques (1989): «Freud y la escena de la escritura», *La escritura y la diferencia*, Barcelona, Anthropos.

Jackson, Rosemary (1986): *Fantasy*, Bs. As., Catálogos editora

Molloy, Sylvia: «El arte de matar con palabras», *Cultura y nación, Clarín* 22/08/99.

Ong, Walter J. (1993): *Oralidad y escritura*, Bs. As., Fondo de Cultura Económica.

Rest, Jaime (1971): *Novela, cuento, teatro: apogeo y crisis*, Bs. As., Centro Editor de América Latina.

Ulla, Noemí (1982): *Encuentros con Silvina Ocampo*, Bs. As., Editorial de Belgrano.



Barba Azul en el jardín de invierno

Milagros Ezquerro

En 1981 Silvina Ocampo aceptó una serie de encuentros con la escritora rosarina Noemí Ulla; éstos dieron lugar a un hermoso libro donde Silvina entrega, de manera muy libre y espontánea, recuerdos, ideas estéticas, aficiones literarias y aclaraciones interesantes sobre su obra. Entre otras muchas cosas cuenta lo siguiente:

> S.O.- [...] «Barba Azu»
>
> N.U.- Ese cuento me fascinaba.
>
> S.O.- A mí también. Yo creo que era un amor literario, cómo se va despertando en uno el amor literario.
>
> N.U.- A mí «Barba Azul» me fascinaba por el suspenso que se creaba con esa mujer, ¿iba a abrir la puerta o no? Ahora lo pienso.
>
> S.O.- Es pecado, la curiosidad es pecado... Hay dos pecados en pugna en «Barba Azul», la curiosidad y la crueldad.
>
> N.U.- Claro, las mujeres no deben abrir las puertas: no deben conocer.
>
> S.O.- Y los hombres no deben matar a su mujer. Ahí están los dos pecados frente a frente.
>
> N.U.- A ella la salvan los dos hermanos.
>
> S.O.- Dos hermanos son, sí.
>
> N.U.- Recuerdo la cara que tenía Barba Azul. Me parecía espantoso, pero me atraía. Quizá como el barbudo de la televisión. ¿Y a vos por qué te gustaba?
>
> S.O.- «Ana, hermana Ana», la hermana, la que sube a la torre. «¿No ves venir a nadie?», y ella sólo veía una luz, una nube de polvo. Eso me encantaba, era una cosa literaria; desde arriba de una torre ver una nube de polvo que gira. Tres veces le pregunta: «Ana, hermana Ana, ¿no ves venir a nadie?» A mí me gustaba como si hubiera estado subida a la torre. Yo pensé escribir algo sobre ese cuento, pero Barba Azul sería una mujer que encierra a todos los hombres en un cuartito.
>
> N.U.- ¿Y qué va a hacer cuando los hombres curioseen? Ellos siempre pudieron curiosear.
>
> S.O.- Pero ya tienen otra idea, la mujer se ha impuesto.

N.U.- ¡Ah!, les va a dar la llave.

S.O.- Bueno, todavía no sé. Es mejor no distribuir la idea porque todo el mundo va a empezar a escribirla[1].

Posteriormente a estos encuentros, Silvina Ocampo publicó tres libros: la traducción de quinientos poemas de Emily Dickinson[2], y dos libros de cuentos[3], *Y así sucesivamente* y *Cornelia frente al espejo*. En este último se encuentra el cuento «Jardín de infierno» cuya trama corresponde fielmente al proyecto evocado más arriba por la escritora. Tenemos pues aquí una muestra, poco frecuente en el caso de una escritora tan secreta como Silvina, de la gestación de un texto que se presenta como la reescritura de otro texto. Evidentemente, la simple lectura de «Jardín de infierno» basta para percibir la presencia, en filigrana, o más bien en palimpsesto, del cuento de Charles Perrault *La Barbe Bleue*. Sin embargo, las palabras de Silvina, en una época en que todavía no había escrito «Jardín de infierno», pero en que ya le rondaba la idea de «escribir algo sobre ese cuento», arrojan una luz peculiar sobre el proceso de producción del texto ocampiano. Así tenemos no sólo la posibilidad de comparar los dos cuentos, sino también la oportunidad de ver cuál es el núcleo generador del proceso de reescritura a partir de la lectura ocampiana del texto de Perrault. Cabe también subrayar el largo trabajo soterrado de un texto leído e interpretado en la infancia, reinterpretado y reescrito en los últimos años de la larga vida de la escritora.

Dos observaciones para empezar: en la conversación, ambas escritoras hablan del cuento «Barba Azul» sin citar a Charles Perrault, como si fuese un cuento del patrimonio universal. No hay que olvidar que Perrault recogió los cuentos de la tradición oral y los narró a su manera, cumpliendo por una parte con el proceso de transmisión que supone conjuntamente fidelidad y variación pero, al sacarlos del circuito oral e integrarlos al mundo de la escritura, les dio una forma acabada y fija, una forma literaria. Sin embargo, el éxito extraordinario de esta obra hizo que se tradujera a gran cantidad de idiomas, difundiéndose en el público infantil en lengua vernacular y, a menudo, en adaptaciones adecuadas a este público y sin nombre de autor. Con lo cual, los cuentos más famosos reintegraron su condición inicial de patrimonio social, recuperando la fluidez de la oralidad, su variabilidad, su adaptabilidad y su anonimato.

[1] *Ulla, N.*, Encuentros con Silvina Ocampo, *Buenos Aires, Editorial de Belgrano, 1982, p. 108-109.*

[2] *Publicada por Tusquets Editores, Marginales, 85, 1986.*

[3] Y así sucesivamente, *Barcelona, Tusquets Editores, La Flauta mágica 5, 1987.* Cornelia frente al espejo, *Barcelona, Tusquets Editores, La Flauta mágica 11, 1988.*

Se trata, para ambas escritoras, del recuerdo de una lectura y de una interpretación de la infancia, sin duda alguna, pero a la vez de una experiencia interior que ha ido madurando, acompañando el desarrollo psicológico e intelectual de las dos mujeres «... cómo se va despertando en uno el amor literario. Ahora lo pienso. Eso me encantaba», hasta transformarse en estímulo de la escritura, de la reescritura que es, al fin y al cabo, otra forma de transmisión comparable a la tradición oral.

Por otra parte es de observar que «Barba Azul» es el único cuento que las dos escritoras comentan largamente, de lo cual se puede deducir que les produjo un impacto especial. El aspecto del cuento que ha privilegiado la memoria de Silvina es el episodio de la hermana Ana que, desde lo alto de la torre, otea el camino que conduce al castillo y por donde han de llegar los dos hermanos salvadores. No sólo ha conservado el hechizo musical de las preguntas y respuestas que, repetidamente, intercambian las dos hermanas, sino que ella misma se identifica con la hermana Ana y no con la protagonista. Sin embargo, en «Jardín de infierno» desaparecen por completo el episodio de la torre y el personaje de la hermana: la reescritura no privilegia el impacto emocional que pertenece al recuerdo de infancia, sino, como veremos, la estructura profunda del relato, o sea una interpretación mucho más reciente. El episodio de la torre y la identificación con la hermana vigía tienen sin duda algo que ver con la situación familiar de la niña Silvina, y en particular con las relaciones entre Silvina y su hermana Victoria Ocampo. Pero ése es otro problema.

La interpretación madura de «Barba Azul» destaca una estructura profunda que se expresa en el diálogo: «Hay dos pecados en pugna en «Barba Azul», la curiosidad y la crueldad». La curiosidad es el pecado de la mujer, la crueldad es el pecado del hombre: en el cuento de Perrault, la historia narrada castiga, a fin de cuentas, la crueldad del marido, mientras que la moraleja hace hincapié en el peligro acarreado por la curiosidad. En realidad, la liviana noción de curiosidad femenina oculta algo mucho más terrible: se trata de lo prohibido y de su transgresión, estructura fundamental en todas las civilizaciones que nos remite, por ejemplo, al episodio del Jardín de Edén:

> Y mandó Iehova Dios al hombre diziendo, De todo árbol del huerto comerás:
>
> Mas del árbol de sciencia de bien y de mal, no comerás de él: porque el día que de él comieres, morirás[4].

[4] *Génesis, II, 16-17,* Biblia del Oso.

Poner en relación el cuento con el texto bíblico arroja una insospechada luz sobre el título del cuento ocampiano, que tan poco tiene que ver con el de Perrault: la alteración, atribuída a la protagonista: «la del cuarto que está junto al jardín de invierno, que llamo, no sé por qué, jardín de infierno», remite a su doble invertido «Jardín de Edén» o «Jardín de las Delicias», si añadimos la referencia pictórica al tríptico de El Bosco, cuyo panel derecho representa el infierno.

Hasta aquí algunas capas mal borradas del palimpsesto.

La inversión visible en el título anuncia una de las claves del funcionamiento del texto en su conjunto, y en particular la inversión más importante, la del sexo del monstruo, elemento fundamental en el proyecto de reescritura. También aquí se procede por metonimia fonética: de la barba del bárbaro nace Bárbara, la esposa dominadora que impone la prohibición. Bárbara comparte con Barba Azul los rasgos esenciales: es rica, vive en un castillo misterioso, se ha casado varias veces, se va de viaje con frecuencia, prohibe a su marido el acceso a un único cuarto de la casa, entregándole sin embargo todas las llaves, incluida la del cuarto prohibido. Nada dice el texto de su aspecto, sólo se comprende que es mayor que su joven marido, y quizá que no es tan hermosa como él: «te admiro y te considero el hombre más hermoso del mundo», pero no tiene, como Barba Azul, un signo físico de su monstruosa crueldad. Por la diferencia de edad y por la autoridad que le confiere el ser la dueña de casa, Bárbara aparece como una figura de madre fuerte y dominadora frente al joven hermoso y dependiente a la vez material y psicológicamente. Enseguida nos damos cuenta de que la inversión del sexo de los protagonistas no acarrea una imagen inversamente simétrica, sino que las cosas se bifurcan y se tuercen, toman nuevos derroteros.

Si comparamos «Jardín de infierno» con «*La Barbe Bleue*», podemos apreciar el sutil trabajo de reescritura. La inversión genérica es, de cierto modo, el núcleo generador de este trabajo. Las modificaciones son de varias índoles. Primero una estilización de la estructura narrativa, con la supresión de todos los elementos considerados superfluos: personajes secundarios, incluso importantes en el texto de Perrault (la familia de la mujer, las amigas), episodios anteriores a la boda. En el texto ocampiano todo se ciñe en torno a la pareja y a su evolución, confiriendo a esta relación una peculiar densidad. La evolución de la relación de la pareja implica un estiramiento del tiempo: la transgresión no ocurre durante la primera ausencia de Bárbara, sino que esta ausencia se repite varias veces antes de que el marido sucumba a la tentación. Aquí encontramos la repetición que había fascinado a la niña Silvina en la escena de la torre que se ha suprimido: sutil desplazamiento de una estructura creadora de suspenso.

Otro desplazamiento, muy importante, se verifica en el título del cuento: ya no se trata del nombre del monstruo (Barba Azul / Bárbara) sino de un lugar muy singular, propio del cuento ocampiano, que se sitúa junto al cuarto prohibido: «el cuarto que está junto al jardín de invierno, que llamo, no sé por qué, jardín de infierno». Es evidente que la variante invierno/infierno, leve desliz fónico, supone una contaminación metonímica: el infierno es el cuarto prohibido, situado junto al jardín. La expresión «jardín de infierno» es una especie de oximorón ya que el jardín, simbólicamente, es el lugar ameno, lugar de la armonía entre naturaleza y cultura, lugar propicio al amor, Edén, Paraíso, Jardín de las Delicias. La inversión del valor simbólico del jardín, explícitamente atribuido a Bárbara, dice que el amor de la pareja no es un paraíso sino un infierno: secretos, desconfianza, sospecha, celos. El título ya indica que no se trata del caso de un personaje extraño y bárbaro, sino de la relación de una pareja cuyo amor se torna infierno a causa de la voluntad de dominación y de la crueldad de la mujer.

Puede sorprender que a una escritora se le haya ocurrido atribuir a una mujer el papel del *serial killer*, normalmente desempeñado por un varón, cuya virilidad viene además potenciada por una barba azul que le confiere un aspecto terrible y repelente. En el cuento de Perrault el pecado de la mujer, la curiosidad, es, a pesar de todo, venial y más perdonable que la compulsiva crueldad y la falta de compasión del marido, coleccionista de esposas degolladas. Trastocar los roles del marido y de la mujer, haciendo del marido, joven y hermoso, la víctima, y de la mujer, rica y poderosa, el verdugo, puede parecer una prueba de misoginia agravada. Hay que observar, además, que el joven esposo es una víctima perfecta: no sucumbe realmente al pecado de la curiosidad, como le ocurre inmediatamente a la mujer de Barba Azul, sino que, al cabo de repetidas ausencias y repetidas advertencias tentadoras de su mujer, termina por abrir el cuarto prohibido para descubrir el secreto de aquel joven tan hermoso cuya fotografía, que había descubierto, lo había llenado de celos. El horrible descubrimiento de los cuerpos colgados de los seis jóvenes le va a inducir a ahorcarse él mismo junto a los anteriores maridos: así, la mujer no tiene que mancharse las manos con la sangre de sus víctimas, ellas mismas cumplen la mórbida tarea. El crimen es perfecto, ya que lo ejecuta la propia víctima.

Así comprobamos que la inversión genérica no crea una situación inversamente simétrica a la del cuento de Perrault. La crueldad en el varón es brutal y lo lleva a cometer repetidos crímenes de sangre. La crueldad en la mujer es indirecta y sutil, instala la sospecha y los celos en su joven marido hasta conducirlo al suicidio. Nada dice el cuento acerca de la muerte de los seis anteriores maridos, sin embargo habla de «seis cuerpos colgados

del cielo raso», lo que puede dejar suponer que, como el séptimo, se habían ahorcado. La crueldad de Bárbara no consiste en cometer el crimen, sino en inducir en la víctima la voluntad de matarse, creando las condiciones psicológicas: soledad, sospecha, desconfianza, celos, desesperación.

Son frecuentes en la narrativa de Silvina Ocampo las víctimas que cumplen la tarea del verdugo y los asesinos que matan indirectamente, sin mancharse las manos. Tal vez ésta sea la peculiar crueldad de sus cuentos, una especiede fatalidad del dolor y del mal, como si los seres humanos fueran irresistiblemente atraídos por el dolor y el mal. Así lo expresa el epígrafe de «Jardín de infierno»:

Il existe un grand mystère:
l'homme sait ce qu'est le bonheur,
pourquoi va-t-il dans le sens opposé?

Otro aspecto de esta peculiar crueldad es la impunidad de los malos: ninguna justicia, ni humana ni divina, se encarga de castigar a ningún culpable. Los cuentos de Silvina nos introducen en un mundo sin moral, en oposición, precisamente, al mundo de los cuentos de hadas, y particularmente de los cuentos de Perrault que terminan siempre con una, o más bien dos «moralejas», breves poemas que sacan la lección o enseñanza de la historia narrada, a veces, es verdad, de manera irónica o jocosa. En «*La Barbe Bleue*», el hombre malo es castigado por la justicia de los dos hermanos militares; para la mujer, el único castigo es el mal rato que pasa esperando la muerte prometida por su marido. En «Jardín de infierno», la única víctima es el inocente marido. ¿Inocente? Él mismo, desde un principio, se pregunta:

> Se llama Bárbara. No comprendo por qué me casé. ¿Por conveniencia? De ningún modo. ¿Por amor? No necesitaba. Por aspirar a una vida más tranquila, tampoco. Y ahora es tarde para arrepentirme.

Como lo dice el epígrafe, él mismo se ha metido, sin necesidad, en una situación sin salida, donde las cosas se van a desarrollar en conformidad con una lógica absurda e implacable que lo lleva hacia el dolor y la muerte.

En el mundo narrativo de Silvina Ocampo no hay inocentes, sólo hay víctimas que buscan su propia desgracia, o que se dejan arrastrar por la fatalidad de su desgracia. Quizá la misma fatalidad que arrastra a los malos, a los perversos, a los que le planchan al jorobado la giba a la vez que el traje arrugado, a las que introducen arañas venenosas en el peinado de la novia.

Bruno Bettelheim[5] da una interpretación psicoanalítica de «*La Barbe Bleue*» de Charles Perrault, diciendo que el cuarto prohibido representa la prohibición de las relaciones sexuales adúlteras, y que la actitud del marido demuestra los excesos de un amor egoísta que sólo desea la posesión del otro, y que no sabe perdonar la infidelidad cometida por la mujer aprovechando la ausencia del marido. El cuarto prohibido representa, para los niños, el temible secreto de la relaciones sexuales de los padres. Si relacionamos esta interpretación con la referencia bíblica al Jardín del Edén sugerida en el cuento ocampiano, la significación es todavía más obvia: entrar en el cuarto prohibido es comer del árbol de la ciencia del bien y del mal. Así, la conjunción de los dos intertextos, el cuento «Barba Azul» y el episodio del *Génesis*, da al texto de Silvina Ocampo otro alcance simbólico. El cuarto prohibido ya no está solamente relacionado con los misterios del sexo, sino con los misterios del conocimiento, en todos los sentidos de la palabra. Bárbara, enamorada de su joven marido, le entrega todas las llaves de su casa pero le pide que no entre en el cuarto que está junto al jardín de invierno: «Este cuarto te está vedado y darte su llave demuestra la confianza que te tengo». Es de notar que, al revés de lo que pasa en «Barba Azul», Bárbara no amenaza a su marido con nigún castigo, pero la existencia de ese rincón de misterio en la casa de su mujer lo va corroyendo poco a poco. En realidad lo que le preocupa, cuando se encuentra solo, es el pasado de su mujer: «Dio una vuelta por los largos corredores del palacio buscando indicios de ese mundo anterior a su llegada, que desconocía. Buscaba fotografías de jóvenes que corresponderían en edad a la edad de su mujer. Encontró una que lo llenó de celos: un joven tan hermoso que ni en un retrato pintado por Rafael habría encontrado su igual. Lo que antes le resultaba soportable empezó a dolerle de manera violenta».

El amor del joven es exclusivo y no soporta que su mujer no le pertenezca totalmente, que conserve un poco de misterio, un «jardín secreto», una zona de su personalidad fuera de su alcance. Esa curiosidad despierta sus celos, y los celos despiertan la violencia: «...quiero tener yo solo esos privilegios. De otro modo la mato o me mato». Por fin se decide a forzar la puerta del cuarto vedado, y el espectáculo que descubre no es sino la representación de su propia angustia, la de su muerte anunciada. El final del cuento es enigmático: la mujer, al regresar, no encuentra a su marido, va al cuarto donde encuentra las llaves y, pegado a la pared, un papelito que dice:

[5] *Bettelheim, B.,* Psychanalyse des contes de fées, *traduit de l'américain par Théo Carlier, Paris, Robert Laffont, col. «Réponses», 1976.*

«Aquí estoy. Colgado entre otros jóvenes. Prefiero esta compañía. Tu último marido». El texto no indica que la mujer descubra el cuerpo colgado entre otros cuerpos, con lo cual el lector puede preguntarse si se trata de la descripción de lo que puede ver la mujer, o simplemente de un sardónico mensaje de despedida. El lector también puede sospechar que el papel escrito por el marido es una trampa para atraer a la mujer al cuarto vedado. Quizá, cumpliendo la amenaza proferida en uno de sus diálogos con su mujer («De otro modo te mato o me mato»), el joven esté acechándola para matarla, lo cual justificaría la expresión con la cual firma el papel: «Tu último marido». Según la lectura que se haga del final abierto, el cuento tomará un cariz trágico o burlesco, ambas tonalidades muy propias del mundo narrativo de Silvina Ocampo.

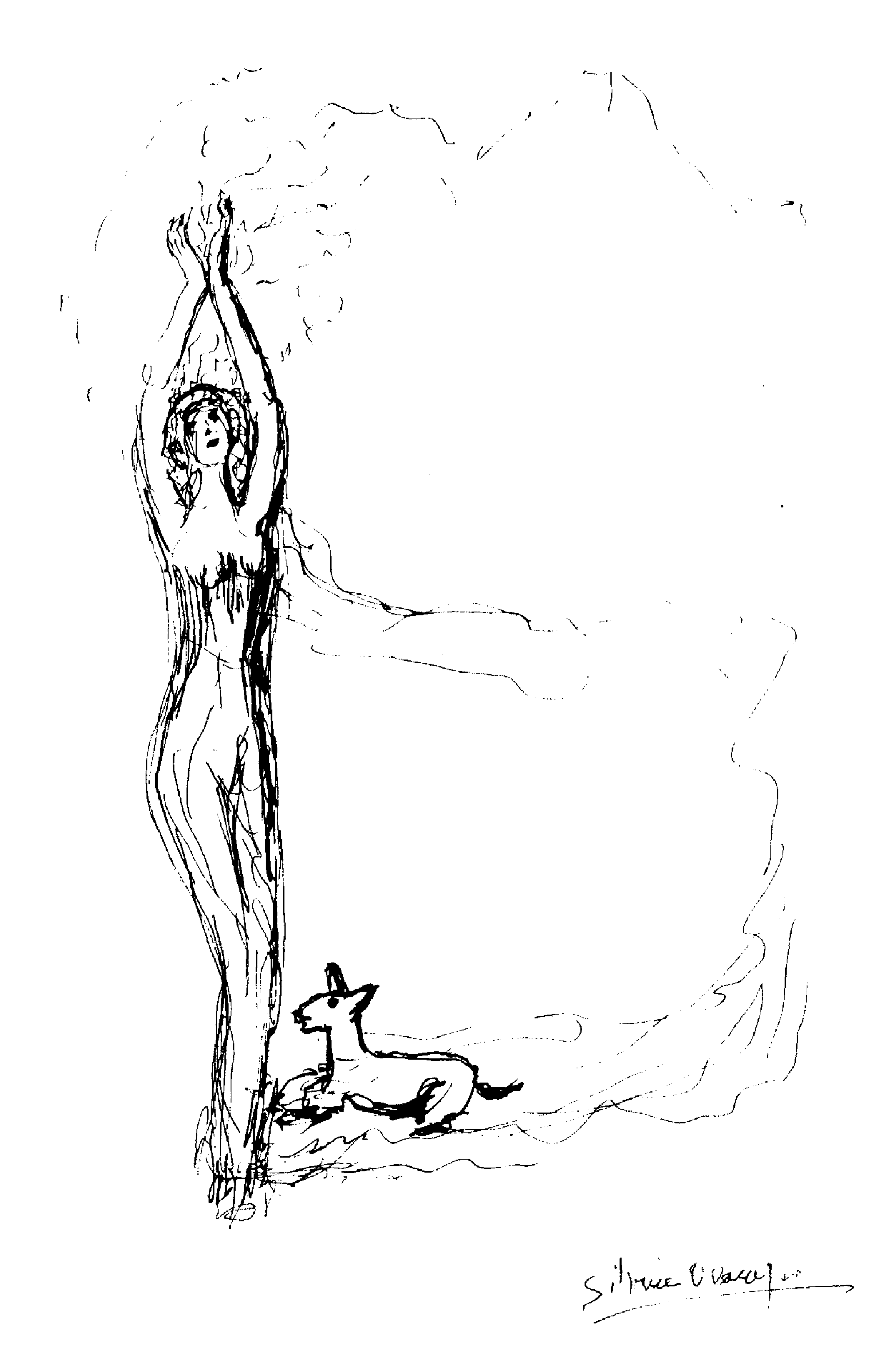
«Jardín de infierno» es un ejemplo privilegiado de los mecanismos del proceso de escritura. En primer lugar aparece claramente que la literatura se hace a partir de la literatura, aunque no sea siempre tan aparente como aquí. El objeto literario generador del cuento es una versión española de «*La Barbe Bleue*» de Charles Perrault que, a su vez, es una reelaboración de varias versiones de tradición oral que el escritor francés pudo escuchar a finales del siglo XVII[6]. La conversación con Noemí Ulla señala una primera lectura/interpretación del cuento en la infancia que despertó en Silvina un «amor literario», y una identificación no con la heroína, sino con la hermana Ana subida en su torre. Si nos atenemos a la enunciación del cuento, la identificación del sujeto productor se realiza con el personaje del joven marido: la primera parte del relato viene narrada por él en primera persona, y si bien luego impera un narrador impersonal, la focalización interna siempre concierne al personaje masculino. El lector comparte pues las dudas y los tormentos interiores del marido desde el principio hasta el punto clímax de su angustia cuando, después de su macabro descubrimiento, no logra limpiar la mancha de la llave. Entonces se produce un corte narrativo y una ruptura de isotopía: el enfoque se desplaza hacia el personaje de Bárbara, dando paso al enigmático final abierto. El lector ha de elegir entre las diferentes soluciones posibles, ninguna totalmente obvia. Estamos muy lejos del redondo final de Perrault donde el monstruoso marido es castigado, la curiosidad de la mujer vituperada y la fortuna de Barba Azul utilizada con generosidad por la escarmentada viuda.

En su lectura/interpretación de la infancia, Silvina Ocampo se había identificado con la hermana Ana, la vigía mediadora entre la angustia de su her-

[6] *Ver Soriano, M.*, Les contes de Perrault, culture savante et traditions populaires, *Paris, Editions Gallimard, NRF, Bibliothèque des idées, 1968.*

mana en peligro de muerte y el camino por donde ha de llegar la salvación. Ana es una figura de narradora encantada, al estilo de Sharazade, cuyas palabras mágicas, salmodiadas desde lo alto de la torre, mantienen el suspenso y por fin anuncian la salvación. Al reescribir el relato, Silvina Ocampo ha renunciado al personaje de Ana. Efectivamente Ana es parte de una estructura narrativa propia de la tradición oral: las dos hermanas solidarias frente a un marido que se propone matar a una de ellas. Al invertir el sexo de la víctima, la escritora renuncia a la estructura y al personaje de Ana, pero no a su función, pues, al reescribir el cuento heredado de la tradición oral, el sujeto productor asume la mediación narradora y, además, se identifica con el joven marido que desempeña una función narradora ya que abre el relato en primera persona y lo cierra con su enigmático mensaje.

Reescribir uno de los cuentos más universales haciendo del hombre degollador de esposas un personaje femenino era una empresa realmente transgresora. Los rasgos que definen a Barba Azul son, simbólica y socialmente, viriles, empezando por el atributo que le da nombre, por eso Bárbara no podía ser el doble invertido de Barba Azul. Silvina Ocampo reelabora una situación amorosa donde la dominación y la crueldad de la mujer entran en conflicto con el deseo de posesión exclusiva y los celos masculinos, dibujando una relación claramente edípica. El joven esposo se muere por conocer el pasado amoroso de su mujer, o sea su relación con el padre, un padre joven, hermoso, rival intolerable para el hijo-amante. Esta situación, socialmente mucho menos frecuente que la típica relación de «Barba Azul», es, por ende, mucho más difícil de acatar: el jardín de las delicias se ha vuelto jardín de infierno.



Dibujo de Silvina Ocampo. Archivo personal Noemí Ulla

El diario íntimo en clave *fantasy*

Diana Paris

Lo fantástico como posibilidad epistemológica

«Un principio insiste por ganar la escena autobiográfica: para producir un buen texto hay que fabular(se)».
JUAN ORBE

En la ilusión realista y su mundo sólido, creíble, familiar, ordenado y firme se instala, de pronto, la fisura que amenaza, perturba y desestabiliza el sistema referencial: esto es lo fantástico. Cuando a la estética *fantasy* se le suma la estrategia ficcional de diario íntimo, el pacto de lectura queda totalmente sellado y alcanza un grado extremo. Esto es lo que ocurre en el cuento de Silvina Ocampo «El diario de Porfiria Bernal».

En muchos de sus cuentos asistimos a una poética de lo inconcluso, a lo no dicho totalmente, a la comunicación de un no-saber y a una sintaxis incompleta que va generando un descentramiento del sujeto y del discurso. En este cuento de Ocampo, esto se torna paradigmático.

Muchas son las obras que conforman la bibliografía sobre el *fantasy*, tanto teórico-críticas (Todorov, Reiz de Rivarola, Jackson, Alazraki, Bessière) como teórico-literarias en las que los propios cultores del género (Cortázar, Bioy Casares, Borges y la misma Silvina Ocampo) apuntan reflexiones y conceptos sobre el origen de sus ficciones.

Algunos puntos de vista ya han sido superados; otros, sólo permanecen vigentes en función de la literatura gótica del siglo XIX, pero en todos los casos hay una determinante común: lo fantástico sustenta un cuestionamiento de la noción de «realidad», incomoda por su capacidad de recortar seguridades, certezas y verdades transmitidas a lo largo del tiempo y, por lo tanto, hace tambalear esquemas cognitivos.

Hoy se ha producido una transformación del género: más que por la temática, la literatura *fantasy* se caracteriza por una determinada articulación del discurso. Lo fantástico ya no le ocurre a las cosas, como sí al sujeto y su discurso. Mientras que lo fantástico canónico reclama respuesta a la pregunta ¿qué quiere decir?, el actual indaga sobre lo que no está dicho.

El nuevo *fantasy* actúa como una metáfora epistemológica donde lo desconocido no aparece como sobrenatural, sino como una nueva postulación de la realidad a partir del lugar que asume el juego de la escritura /lectura.

Un diario clandestino

En el cuento de Silvina Ocampo existe lo que se podría denominar una «mansión gótica». Allí habitan con su familia una niña y su institutriz que se vinculan por un mismo y prohibido objeto amoroso: un diario íntimo, el objeto del deseo de las dos mujeres: Porfiria, de ocho años que lo escribe y la señorita Antonia Fielding, de treinta, que lo lee. Entre ambas se narran las marcas del género y, a la vez, la violación de esas marcas. Por lo tanto, desentrañar los secretos de esta «máquina de leer» que es el diario de la niña y averiguar los efectos en la producción de sentidos que adquiere un cuento con formato de «escritura de la intimidad», permite indagar sobre el *status* de la literatura.

Indudablemente, Silvina Ocampo reivindica una estética opuesta a los géneros autorreferenciales o complacientes con lo referencial, ya que «...los géneros autorreflexivos, al proponerse como los más referenciales, prueban ser exactamente lo contrario»[1].

Así, la autora pone en evidencia el carácter artificial de toda representación y destaca en sus efectos de discurso la fragilidad de conceptos como verdad, realidad e identidad.

El diario de Porfiria, al que se describe como *especial, inmoral, secreto, peligroso y clandestino,* opera según los patrones de la escritura del yo[2] en una doble clave: gótica y *fantasy*. Por un lado, lo fantástico que actúa desordenando la norma y, por otro, la sensibilidad gótica, que pone en escena un obsesivo fondo de muerte, que fascina, aterra y guarda (inventa) secretos: todas metonimias del terror más íntimo y subjetivo.

La arquitectura excesiva de «cajas chinas» del texto constituye la representación del castillo gótico: voces fragmentadas, versiones de las versiones –la perversión de la verdad– y transformación del sujeto, configuran el espacio lírico de este cuento. Al *locus* gráfico personal (íntimo) se le imprime el efecto de lectura (necesidad *voyeurista*) de un receptor que

[1] *Molloy, S. Ver Bibliografía.*

[2] *Sustentamos la noción de que junto con la estética* fantasy, *las escrituras del yo son dos modos de desmantelar las seguridades establecidas y sobredeterminadas por los discursos realistas y sus normas.*

representa la violencia extrema del lector de un texto íntimo. La redacción del cuento alcanza un estado crítico, puesto que para que exista la posibilidad del diario íntimo hacen falta dos: quien lo escribe y quien lo lee. El recurso de *mise en abîme* articula el entramado:

— la institutriz escribe que lee lo escrito por Porfiria,
— Porfiria escribe –anticipa– en su diario la vida de su institutriz («Escribir antes o después que sucedan las cosas es lo mismo: inventar es más fácil que recordar», dice Porfiria),
— cuando Miss Antonia viola el secreto, los lectores del cuento también ingresamos en el orden transgresor,
— nosotros, como en un espejo loco, sufrimos la misma transformación final de la institutriz.

Si es verdad aquello de que se escribe desde donde se puede leer, entre la nena y la mujer, entre escritura y lectura respectivamente, se produce el máximo gesto de apropiación: como dijera Cortázar en *Queremos tanto a Glenda*, «No se baja vivo de la cruz», es decir: no se sale indemne de una lectura. Siempre hay transformación.

En este intercambio escritura /lectura se constituyen, y a la vez se ven amenazados, la subjetividad, la identidad y el propio discurso: la literatura *fantasy*, más que ninguna otra, problematiza tanto el mismo texto, como al creador, como a sus destinatarios, exhibiendo qué «lee» cada época en «la realidad». Esa es la gran metáfora epistemológica que expresa esta estrategia textual.

El diario de una transformación anunciada

«El diario de Porfiria Bernal» comienza planteando un mundo verosímil a la experiencia; sin embargo, en las primeras líneas asoma lo siniestro y la norma es inmediatamente problematizada. Como sostiene Bessière, lo fantástico está casi siempre ligado a teorías sobre el conocimiento y las creencias de determinada época. En su estudio *Le récit fantastique* aporta una idea interesante en este sentido: dice que la ficción fantástica construye otro mundo con las palabras y realidades de este mundo, y finge verosimilitud para que el lector adhiera a su fantasticidad.

Así, en el cuento se cruzan dos líneas organizadas según dos órdenes: por un lado el relato angustiado de Miss Antonia, y por otro el orden que subvierte la linealidad y desordena el tiempo. Ese desorden escenifica el dis-

curso infantil, perverso y anticipatorio de Porfiria. La clave *fantasy* promueve este itinerario errante.

Como en «Carta debajo de la cama» y «Carta de despedida» (*Las invitadas*), «Cartas confidenciales» (*Los días de la noche*) o «La continuación» y «Carta perdida en un cajón» (*La furia*), Silvina Ocampo elige como género discursivo aquel que cuestiona los lugares de quien escribe y de quien lee: las cartas, memorias, autobiografías y diarios instalan la ambigüedad en la actualización del texto. Por eso la escritura de la intimidad es ominosa, oculta, secreta, y pugna por ser leída: necesita de ese pacto que desbarata su sentido y abre significados. Sin duda, el escenario de lo íntimo y lo privado es por excelencia mutable: se torna público y nos incluye a nosotros, lectores intrusos, como destinatarios infinitos de ese texto.

Porfiria escribe el diario sobre la matriz de una autoficción o una escritura propia de los *autopsestos*[3]: así es que en esa impostura se lee un modo de representar la ficción. Por eso, si bien se dice que el diario narra una doble vida, bien podría asegurarse que narra una doble escritura: con la exigencia de la autorreferencialidad y verdad («¿Hay que decir la verdad? –me preguntó Porfiria. De otro modo ¿para qué sirve un diario?– le contesté»), el diario es pura ficción.

Ése parece ser el postulado más fuerte del género cuando ingresa en la literatura: exhibir que en la escritura se desmoronan todas las ilusiones de «sinceridad» y que la única verdad es la escritura misma[4]. Así, cuando una forma de escritura autobiográfica, y más aún el diario, ingresa en un texto literario, esa coartada ficcional no hace más que mostrar la torsión del género al que normativamente le han impuesto la obligación de «transparencia», símil de la vida. Es entonces cuando la literatura viene a impugnar ese mandato y apuesta a su *status* de *verdad ficcional.*

En la textualidad propia del diario íntimo resulta interesante bucear por los andariveles de su etimología[5].

Se escribe un diario, afirma Nora Catelli, a partir de una tensión que *intima* a escribir. Es evidente que *íntimo* tiene raíz en *intimar* (en su doble acepción de «exigir» y de «introducirse en el cuerpo o afecto de otro»), *intimidación* y *temor* («introducir temor»). De este modo, la noción de lo

[3] *Término acuñado por los hermanos Schlegel en 1799 en el momento de enumerar las diversas clases de autobiografías existentes. Una clase especial era la de los mentirosos o «los que mienten sobre sí mismos» para referirse a un tipo de escritura del yo en la que voluntariamente se trama una mentira.*

[4] *En* El concepto de ficción, *Saer desarrolla ampliamente este concepto. Ver Bibliografía.*

[5] Catelli, Nora. *«El diario íntimo: una posición femenina» en* Cuaderno de Occidente, *n.º 182/183, p. 98. Ver Bibliografía.*

subjetivo está marcada por la interiorización del temor que es el resultado de un proceso histórico de materialización del miedo.

El texto trabaja con enunciaciones que niegan la realidad y los personajes pretenden gobernar lo que ocurre por medio del lenguaje. Es por eso que Miss Antonia supone que interrumpiendo la lectura del diario, detendrá su destino.

La palabra condensada y transformada, las cosas sin nombre, los nombres sin referente, los anagramas y los desvíos de la norma generan un espacio para lo indecible: otro modo de señalar la impronta *fantasy*. En ese borde, vértigo entre el significado y el significante, se funda *lo otro*. En el centro del lenguaje opera la metamorfosis del sujeto; por lo tanto, la designación que antecede al nombre de la institutriz, *Miss*, se transformará en onomatopeya irónica: *Mish*; y la señorita Antonia se deshumanizará hasta convertirse en un gato.

En la estética *fantasy* que atraviesa el texto de Silvina Ocampo, el juego lingüístico o «palabra-valija», permite la permutación de la doble *s* de *Miss* por la *h en Mish.*

Una regla básica de esta estética ha movilizado su máxima estrategia y, por lo tanto, hizo posible la transformación del nombre propio que, como sostiene Derrida, disemina la subjetividad en el interior del texto.

La verdad es puro cuento

La forma textual del diario íntimo, es experta en crear la ilusión de guardar un secreto. Como tal, despierta a otro para que se introduzca en eso tan bien guardado: aparece el lector furtivo, el espión, quien abre una grieta en ese sellado: el efecto de lectura produce una catástrofe y el *voyeurista* inicia una verdadera temporada en el infierno.

Leer un texto de la intimidad es indagar en las fabulaciones a las que recurre una escritura autobiográfica, ya que en toda escena escrita de lo privado se gesta un receptor: lo íntimo se torna público. Sylvia Molloy sostiene que esas «fabulaciones» hablan sobre la cultura que las engendra. El diario, escritura del yo por excelencia, mantiene la apariencia de lo real, crea el supuesto de que se cuenta todo y todo lo que se cuenta es verdad. Pero cuando el diario es una estrategia ficcional, como en el caso de este cuento de Silvina Ocampo, el texto dramatiza lo que dice: pone en tela de juicio la verdad de lo que se interpreta al leer y cuestiona la pasividad lectora. Es por eso que la escritura fantástica de Silvina Ocampo exhibe una propuesta estético /ideológica. Cuando nombra los efectos de la ficción

sobre el sujeto, postula un nuevo concepto de literatura: la creación literaria como alternativa gnoseológica.

Bibliografía

ALAZRAKI, Jaime: *En busca del unicornio*. Madrid, Gredos, 1985.
BLANCHOT, Maurice: *El libro que vendrá*. Monte Ávila Editores. Venezuela, 1991.
BESSIÈRE, Irene: *Le récit fantastique. La poétique de l'incertain*. París, 1974.
CATELLI, Nora: *El espacio autobiográfico*. Lumen, Barcelona, 1991.
DE MIGUEL, Jesús M.: *Auto / biografías*. Cuadernos Metodológicos. CIS. Madrid, 1996.
DERRIDA, Jacques: *La diseminación*. Fundamentos. Madrid. 1975.
JACKSON, Rosemary: *Fantasy*. Catálogos, Buenos Aires, 1986.
LEJEUNE, Philippe. «El pacto autobiográfico» en *La autobiografía y sus problemas teóricos*. Anthropos, Barcelona, 1991.
MOLLOY, Sylvia: «Autobiografía de frente y de perfil» en *El Cronista Cultural*, p. 2, Bs As, 9 de agosto de 1992.
NEGRONI, María: *Museo Negro*. Norma, Buenos Aires, 1999.
ORBE, Juan (comp.): *Autobiografía y escritura*. Corregidor. Buenos Aires, 1994.
ORBE, Juan (comp.): *La situación autobiográfica*. Corregidor. Buenos Aires, 1994.
PARIS, Diana: «Discurso paródico, estética fantasy y escritura del yo en tres cuentos de Angélica Gorodischer» en *Boca de dama. La narrativa de Angélica Gorodischer*, Feminaria Editora, Buenos Aires, 1995.
THIEBAUT, Carlos: *Historia del nombrar. Dos episodios de la subjetividad*. Visor. Madrid, 1990.

Las vestiduras peligrosas[1]

Ana Silvia Galán

«Creando la culpabilidad, la prohibición, la religión repliega la sexualidad hacia la zona de lo secreto, hacia esa zona donde la prohibición da al acto prohibido una claridad opaca, a la vez «siniestra y divina», claridad lúgubre que es la de «la obscenidad y el crimen» y también la de la religión».

SEVERO SARDUY, *Escrito sobre un cuerpo.*

Régula Portinari es modista: cose vestidos atrevidos para Artemia, una clienta rica, exclusiva y tan ociosa, que sólo ocupa su tiempo en imaginarlos y dibujarlos para que la costurera los haga realidad. Ambas comunican a través del lenguaje de las vestiduras un código de época que las complementa, porque quien cose «para afuera», cumple con una sociedad que valora el trabajo de la mujer –que no por eso deja de ser «de su casa»–, y quien se viste bien y con coquetería –capaz por sí misma de asegurarle la justa aportación de su sexo– se coloca en el lugar asignadamente «femenino»[2].

Como una maga poderosa, Régula vuelve palpable y visible el deseo de su clienta, y con esa sabiduría que da la vida y expresa mejor que nada un refrán, anticipa con preocupación el fin aciago de Artemia. Por eso, en el movimiento de elipsis que hace y vuelve a hacer la aguja, no sólo va uniendo las partes de la tela-relato y anuda a ella su poder, sino que estampa en su prenda terminada la (in)ocultable fuerza del deseo.

Piluca es el sobrenombre con el que Régula prefiere que la llamen, porque no le gusta el verdadero y suple con aquél el que rechaza: primera y quizá trivial sustitución. Aunque dice ser modista, era en realidad pantalonera, pero finge ser lo primero porque necesita procurarse ese trabajo. Y si bien siempre había sentido repugnancia por las ricachonas, acepta compartir horas de trabajo y hasta un cafecito con su clienta porque al fin y al cabo

[1] *Ocampo, S.: «Las vestiduras peligrosas». En:* Las reglas del secreto. Antología. *Selección, prólogo y notas de Matilde Sánchez, México, Fondo de Cultura Económica, 1991, pp. 442-447*

[2] *El relato pertenece al libro* Los días de la noche, *de 1970. Tiene un marco histórico que antecede a esa década, visible en otros planos, además del que será objeto de análisis. Por ejemplo, en el registro léxico.*

ésta no le ha caído tan mal. Así, la vida de Régula se juega en el indefinible espacio del «ser» y el «parecer», ordenado por una buena cantidad de normas morales («hay bondades que matan») que dejan lugar también a unas cuantas certezas propias que se les oponen («cuántas personas menos buenas que ella hay en el mundo que están todo el día rezando»).

Esta oscilación de la modista entre lo aceptado y lo prohibido, lo que dice ser y lo que es, su condición de antagonista y narradora de las salidas de la protagonista que transgreden sus convicciones éticas, nos ubican en una trama que, desde la historia que la propia Régula se adjudica, es el correlato de sus principios, y desde los desplazamientos audaces de su clienta, la exacta proyección de su deseo.

Tras la aparente simplicidad de lo cotidiano, «Las vestiduras peligrosas» entrama significados que contravienen lo cultural, lo cual nos permite discernir en su interior tres planos binarios, que operan de maneras distintas pero congruentes: 1) el adentro y el afuera, 2) el yo y el Otro, 3) sujeto y objeto del deseo.

El adentro y el afuera

Ser modista en una casa honesta, de confianza, ha sido para Régula-Piluca su máxima aspiración. Más aún en una sociedad fuertemente pautada, en la que la oposición exterior-interior fue determinante para configurar capitales simbólicos como la decencia y la respetabilidad. Ya que si bien se aceptaba el reclamo por la igualdad de las trabajadoras, persiste la idea de que la mujer es el núcleo de la familia y el hogar y que, diversificada en tareas ajenas a su casa, se disipa su condición y su moral. Impera la máxima masculina de la moral china: «El trabajo es la salvaguardia de la inocencia de las mujeres». Que se complementa con el principio de la modista: «Era ociosa y dicen que la ociosidad es madre de todos los vicios.»

La experiencia de Régula fuera de su casa no había sido satisfactoria. Empleada de pantalonera, debió sufrir la vergüenza del acoso de un cliente, lo cual le valió el despido y la desacreditación de su patrona que la acusó de mal pensada. Para ella, el mundo exterior es una acechanza de cuya peligrosidad ya no tiene dudas. Además, ¿por qué podría desearlo, si lo más apreciable del entorno está al alcance de su mano?: «Un enorme ventanal ofrecía el cielo a mis ojos».

Al contrario, para Artemia la vida cobra sentido en el afuera: «La vida se resumía para ella en vestirse y perfumarse; en seguida me decía chau y ni un lebrel la alcanzaba». Su única ambición es diseñar vestiduras audaces

que, como bien lo intuye su modista, no sólo no se acomodan a ese exterior hacia el que se lanzan, sino que, además, lo provocan. En ese espacio en el que no halla el sentido para su vida y en el que Régula encuentra todo, Artemia no tiene nada que la retenga: ni trabajo, ni familia, ni marido. Una fotografía de un novio («que era un mocoso») sobre su mesa de luz no constituye motivo de arraigo a lo doméstico. Más bien se convierte en el incentivo para la búsqueda ansiosa del afuera.

La casa de Artemia –de la que ella quiere «salirse»– es el interior que Régula ambiciona para sí. No importa que no sea la propia (aunque ella lo sienta como tal, por eso dice «cuando salió de casa»); es una casa y le basta: «Una habitación con sus utensilios de trabajo no parece nada, pero es todo en la vida de una mujer honrada.» Lo que para una es mundo, para la otra es celda. La seguridad o la aventura pueden vivirse tanto en la expansión desconocida del mundo externo como dentro del perímetro que trazan cuatro paredes, si lo que da placer está ahí donde se busca.

El elemento que opera como intermediario entre ambos territorios es el vestido. La vestimenta constituye para la sociedad occidental un vehículo de mediación entre lo privado y lo público, un soporte de articulación entre el gusto particular y los dictados de la moda. Las prendas son para Régula un medio de subsistencia, pero también objetos que modela de acuerdo a las figuraciones del imaginario social que conoce y acepta como está: debidamente codificado. Ella hace notorio en el género, en el cuerpo de la tela, otro cuerpo textual: el de la ley. El maniquí rosado, la máquina de coser, los carreteles de colores, crean otro cuerpo, un objeto que lleva el sello de la maquinaria social, un engranaje de partes que no puede eludir. Confeccionarlos con sus propias manos reafirma la «eticidad» de su labor, un modo de adecuarse al mundo sin transgredir ni un paso de lo que él establece. Tampoco tiene ocasión para hacerlo, porque a diferencia de una obrera o de una empleada de comercio, una modista no queda expuesta a los impredecibles desafueros del entorno.

Barthes le asigna a la fusión entre materia (la tela) y lenguaje (su diseño) el carácter de una poética. («Hegel había sugerido que el cuerpo humano tenía una relación de significación con el vestido: en tanto que sensible puro, el cuerpo no puede significar: el vestido asegura el paso de lo sensible al sentido; es, si se prefiere, el significado por excelencia)[3]. Régula conoce la morfología del vestido convencional. Porque para ella, el cuerpo que cuenta es ese *corpus* normado que la prenda debe contener del

[3] *Barthes, R.:* Sistema de la moda, *Barcelona, Gustavo Gili, 1978, p. 221.*

mismo modo que la puntada al hilo: está presente, se sabe que une mangas, cuellos, bolsillos, pero es invisible. Su presencia se descarta. Si no, ¿cómo se sostendrían los fragmentos de la tela? Más aún: esas normas lo prefabrican, preexisten al vestido mismo.

Para Artemia, las reglas de Régula no rigen nada, son antiguas («¿No sabe que se usa sin viso? Usted, vieja, está muy anticuada»). Lejos de la función de cubrir, proteger e incluso abrigar, ella le otorga la exclusiva misión de lucir. (–«Va a tener frío, niña. Lleve un abrigo. –Qué frío puedo tener en el auto con calefacción»). Pero tampoco se trata de mera coquetería. Artemia quiere adherir el vestido a su cuerpo, inscribirlo en su piel. Tatuarlo. Es decir, obviarlo: le interesa exponer el cuerpo mismo, sin mediaciones: («¿Para qué tenemos un hermoso cuerpo? ¿No es para mostrarlo, acaso?») La mediación es para Artemia una prohibición, es censura. Si ella lo oculta (reprime), su deseo no se realiza, por lo tanto su impulso (dibujar, convencer a Régula, probarse) queda vacío de sentido.

El Yo y el Otro

En un original análisis, Giulia Poggi le da a «Las vestiduras peligrosas» la categoría de una fábula (luego antifábula, por su contenido moral)[4], y señala que su construcción responde a la estructura de un relato enmarcado por la intervención de apertura y cierre con la que cumple Régula. Ella es la dueña de la historia, rango que obtiene tanto por el acto narrativo que ejecuta como por la dominante intención moralizadora que la mueve. En ese sentido –y siempre según Poggi–, Artemia es un personaje fabulesco, de quien poco se sabe, porque sólo se privilegia el ritmo narrativo de sus salidas al exterior y el cumplimiento de un destino inexorable que es «útil» para el posterior enunciado de la moraleja.

Si bien es cierto que modista y clienta constituyen una dupla verosímil, familiar a un orden social conocido, también es cierto que, a diferencia de Régula, Artemia es un personaje incompleto. Como afirma Poggi, un personaje de fábula, de quien interesan sus acciones porque ellas ritman la anécdota, eje y finalidad de la moral fabulesca. En el personaje de Artemia la narradora traslada la desnudez buscada del campo del enunciado al de la enunciación. Es una mujer desprovista de todo rasgo que la particularice.

[4] *Poggi, G.:* «Las vestiduras peligrosas *di Silvina Ocampo: Analisi di un antifiaba»,* Studii Ispanici, *1978, pp. 145-162*

Aunque los vestidos le queden muy bien, lo cual hace suponer que es elegante, no hay descripción de su cuerpo: no es alta, ni gorda, ni rubia, ni fea, ni tampoco sus contrarios. Conjeturamos que es joven, pero tampoco lo podemos asegurar. Sólo los elogios («No pude menos que admirar la silueta envuelta en el hermoso forro negro de terciopelo...» o »...con esa figurita ¿a quién no le queda bien el pantalón?») corroboran al menos juventud. A la falta de marido, amante o novio, que la deja abandonada en su deseo de ser objeto de deseo para un sujeto ausente («Pronto me di cuenta de que ese mocoso la había abandonado, porque los novios vienen siempre de visita y él nunca»), se le añade que es una presencia reificada, su cuerpo sólo se constituye para la portación de un vestido (y negativamente para la violación posterior).

De Régula sabemos más: es una mujer con nombre, apellido y sobrenombre, bastante madura para que Artemia la llame «vieja»; tuvo un trabajo anterior que le deparó una huida bochornosa; siente aversión por las ricachonas; sostiene mandatos familiares respecto de la seriedad y la honestidad («como decía mi tía Lucy») y hasta la firme creencia religiosa que la hace recurrir al «lirio de la Patagonia» (Ceferino Namuncurá) para que la ayude a cumplir con su trabajo.

El relato es, sin duda, su propiedad. Porque es ella quien construye la historia como confecciona los vestidos; con el poder omnímodo que le da su oficio: una vez terminada, la prenda-relato habla por sí misma. Sin embargo, cuando procura disuadir a su clienta para que evite las vestiduras temerarias, no logra nada: «Le dije que tenía razón, aunque no lo pensara (...)» o «Yo, Régula Portinari, metida en ésas; no parecía posible». Una extraña flexibilidad la invade cuando debe satisfacerla. Artemia demanda y Régula la satisface. Por eso, entre el deseo de una y la ejecución por parte de la otra, se abre una grieta, la conciencia de que ambos actos –el deseo y su cumplimiento– acarrean una sanción, una culpa, tal vez un mal inexorable. ¿Cómo se salva ese abismo? A cada salida nocturna de Artemia, le sigue la lectura en el diario de una noticia en la que otra mujer, con sus mismas ropas, ha sido atacada por un grupo de hombres en alguna ciudad lejana: Budapest, Ohio, Oklahoma. Artemia llora la horrible suerte de las otras al tiempo que repite que eso debió sucederle a ella. Y Régula, que la escucha azorada, no comprende por qué habría de querer para sí el mismo ultraje. Esta instancia, consecuente de las tres salidas de Artemia, le allanan al relato la entrada a lo sobrenatural, el territorio en cuyo orden no existe el orden social y en el que los personajes no advierten lo extraordinario. Como dice Enrique Pezzoni, «lo anómalo será ahora un segundo grado de

fijación en la norma que le impedirá reconocer (al personaje) lo no previsto por ella: el estallido de lo imposible»[5].

Sin embargo, para el lector, está la posibilidad de otra interpretación: para zanjar la distancia que separa los dos universos morales, Artemia recurre al artilugio del diario. La cara demacrada y llorosa de la mañana siguiente no le es ajena; es la de quien ha sufrido la violación en carne propia[6].

Su pulsión erótica –un cuerpo casi desnudo y solo recorriendo el mundo con la complicidad de las sombras– ha sido condenada por esa sociedad, inflexible para quien exacerba la expresión de su deseo. Artemia, mujer sin familia y sin hombre, no es sino deseo. Puro deseo que no halla lugar.

Régula, poseedora del relato, lo es, naturalmente, del lenguaje con el que le da forma. Y represora de todo impulso que avizora como peligroso, dice lo que hace, pero calla lo que siente. Una sensación de estar infringiendo la norma la asalta cuando, a su pesar, corta y cose las telas lúbricas que apenas cubrirán el cuerpo desnudo de su clienta. Una débil resistencia le permite darse una débil explicación: «Manos a la obra –yo exclamaba sin saber por qué, y me ponía a trabajar. Me tenía dominada. A veces yo trabajaba hasta las cinco de la mañana, con los ojos desteñidos por la luz, para concluir pronto.» O «Rebajé cinco kilos cosiendo ese dichoso vestido; rompí varias agujas de puro nerviosa. Aquel cuarto de costura era un tendal de géneros mal aprovechados.» Régula es la esclava de los deseos de Artemia. Es esclava de «sus» deseos. La sanción a su propio erotismo crea las imágenes de la fantasía. Régula, la reglada estructura de lo visible, un andamiaje hecho de principios, anhela lo prohibido y, ya sea desde el doble codificado por el *fantasy* o desde el desplazamiento (in)consciente, proyecta hacia la figura de Artemia el oscuro objeto que reprime.

Objeto y sujeto del deseo

El mundo de Régula está asentado sobre tres esferas, conciliables y complementarias: el trabajo, la fe religiosa y una moral firme, base de su decen-

[5] *Pezzoni, E.: «Silvina Ocampo: orden fantástico, orden social».* El texto y sus voces, *Buenos Aires, Sudamericana, 1986, p. 207*

[6] *E. Pezzoni clarifica esta diferencia de percepción entre el personaje y el lector: «Coincidencia problemática ante el lector, no ante el personaje, que presencia la irrupción de lo extraordinario sin cuestionarla. El lector la registra enfrentando un mundo imaginario construido de tal modo que, sinuosamente, sugiere interpretaciones diversas: alegoría, caso clínico». Op.cit., p. 208.*

cia social. Más aún: extrema de tal modo la relación entre el trabajo y la moral, que la lleva a la reciprocidad: quien trabaja, queda a salvo de cualquier vicio e, inversamente, una mujer honesta sólo anhela un cuarto con utensilios que le procuran la verdadera felicidad. A ello le añade la fe que la mueve a pedir la intercesión del «lirio de la Patagonia» para su trabajo, y una formación cristiana que hace resaltar la auténtica bondad de su patrona entre la de quienes se pasan el día rezando en la iglesia. Régula es una mujer cuyos principios le impiden liberar su sexualidad, le coartan la dessujeción de su pulsión erótica. Es depositaria –en términos de Bataille–, de la conversión operada por el cristianismo: «valorizar el trabajo a expensas del placer»[7].

Cada una de las prendas que cose para Artemia, difiere cuantitativamente en osadía y obscenidad respecto de la anterior. Primero un *jumper* de terciopelo negro que usará sin blusa y deja al descubierto sus pechos; luego el vestido de gasa negra con pinturas lujuriosas de manos y pies; después la túnica color azul con figuras de hombres y mujeres desnudos. Ellas son obscenas porque desafían el pudor de mostrar; son impúdicas. *Ob-scaena* significa, literalmente, «contra la escena», es lo que se opone a la escena pública. Inmostrable e inaceptable, no-familiar, *das Unheimlich*[8], lo obsceno lleva consigo también el valor de lo aciago, de lo siniestro. En su recorrido hacia lo voluptuoso como fin, que ha sido previamente condenado, Artemia une en sus vestiduras la pulsión erótica y la pulsión de muerte. Porque a la ausencia del sentido convencional otorgado a la vestimenta (cubrir, abrigar, ocultar), le opone el único al que le concede valor: lucir. Para la visión moralista de Régula (en la que el sacrificio está presente), Artemia debía sufrir, porque, como dice el refrán, «quien quiere lucir tiene que sufrir», y fatalmente, morir.

A través de la figura del doble o del proceso metonímico, en algún lejano lugar del mundo y en las tres salidas al exterior, una mujer con el cuerpo casi desnudo es violada. En esos tres paseos nocturnos, han extremado las normas del pudor. Artemia –que es su *factotum*– se siente orgullosa de haber creado el modelo y no copiado; al contrario, las «copionas» son las otras. («Son unas copionas. Y las copionas son las que tienen éxito). Y las violaciones, la respuesta que espera a su búsqueda desenfrenada. Pero la Ley masculina, que impregna el ámbito social-patriarcal, castiga la exacerbación de su sexualidad y ella, que no elude lo extremoso de su deseo

[7] *Bataille, G.:* Breve historia del erotismo, *Montevideo, 1970, p. 53.*
[8] *Freud, S.: «Lo siniestro. El hombre de la arena: Hoffmann». En:* Obras completas, *Buenos Aires, Santiago Rueda, 1973.*

(«debió de sucederme a mí»), tensa la línea que la limita y se expone a una sanción que debió conocer de antemano. Sin embargo, esa conducta, aún infringiendo lo aceptable, pertenece al mismo canon. No por eso Artemia se sale de la norma: sigue siendo mujer, coqueta, sensual, deseable. Sólo que ha llevado cada uno de esos valores al terreno de lo «indecente». Y, guardianes de la ley en lo público, una patota de hombres se arroga el derecho a sancionarla mediante la violación.

Toda sociedad busca mantener su *statu quo* a través de las leyes que enuncia; ellas son las que controlan esas conductas. Su exacerbación –igualmente prevista– es para la ley la razón del castigo. La prostitución es delito en tanto vuelve pública una conducta privada. Y sólo se sanciona en la medida en que altera la moral socialmente compartida. Es la exhibición de un acto personal. Tres veces salió Artemia con ropas provocativas y las tres veces la violaron. No hubo diferencias entre un *jumper* negro sin blusa y una túnica que dejaba su cuerpo al descubierto. Podría haber insistido con sus reiterados paseos, porque su exhibición se inscribía en el mismo código. Pero en la cuarta salida, una Régula temerosa le aconseja travestirse. No hay, como en las tres salidas anteriores, la marcación enfática de sus atributos «femeninos». Hay inversión. Artemia se viste de hombre. Y en su vestimenta (pantalón y camisa a cuadros que cumplen con la más conservadora sintaxis de la moda masculina) asume una nueva identidad. Los jóvenes que la abordan la asedian como hombre. Y aunque le infligen el mismo castigo que sufriera antes, cuando se dan cuenta de la «trampa», la matan por usurpadora, porque ha escrito sobre su cuerpo signos propios de lo masculino. En la voluntad de satisfacer a su clienta y protegerla de la sanción moral, Régula la conduce hacia algo difícil de sobrellevar: el peso de la inversión. Hombre al fin (el único travesti aceptado es el hombre vestido de mujer y no a la inversa), Artemia deja así de ser objeto. La patota que la mata condena su conversión: querer ser el agente de su propio deseo.

* * *

El cuento que cuenta Régula ha terminado. Ella, que era la modista y compañía diaria de Artemia, intuye en «esa luz cruel de la mañana» el horrible crimen del que se enterará, curiosamente, sólo a través de los diarios. Algo ominoso han ido hilvanando sus vestiduras. Desde lo siniestro, el ego desdoblado ha recuperado su unidad (el «yo» no puede unirse con «otro» sin dejar de ser»)[9].

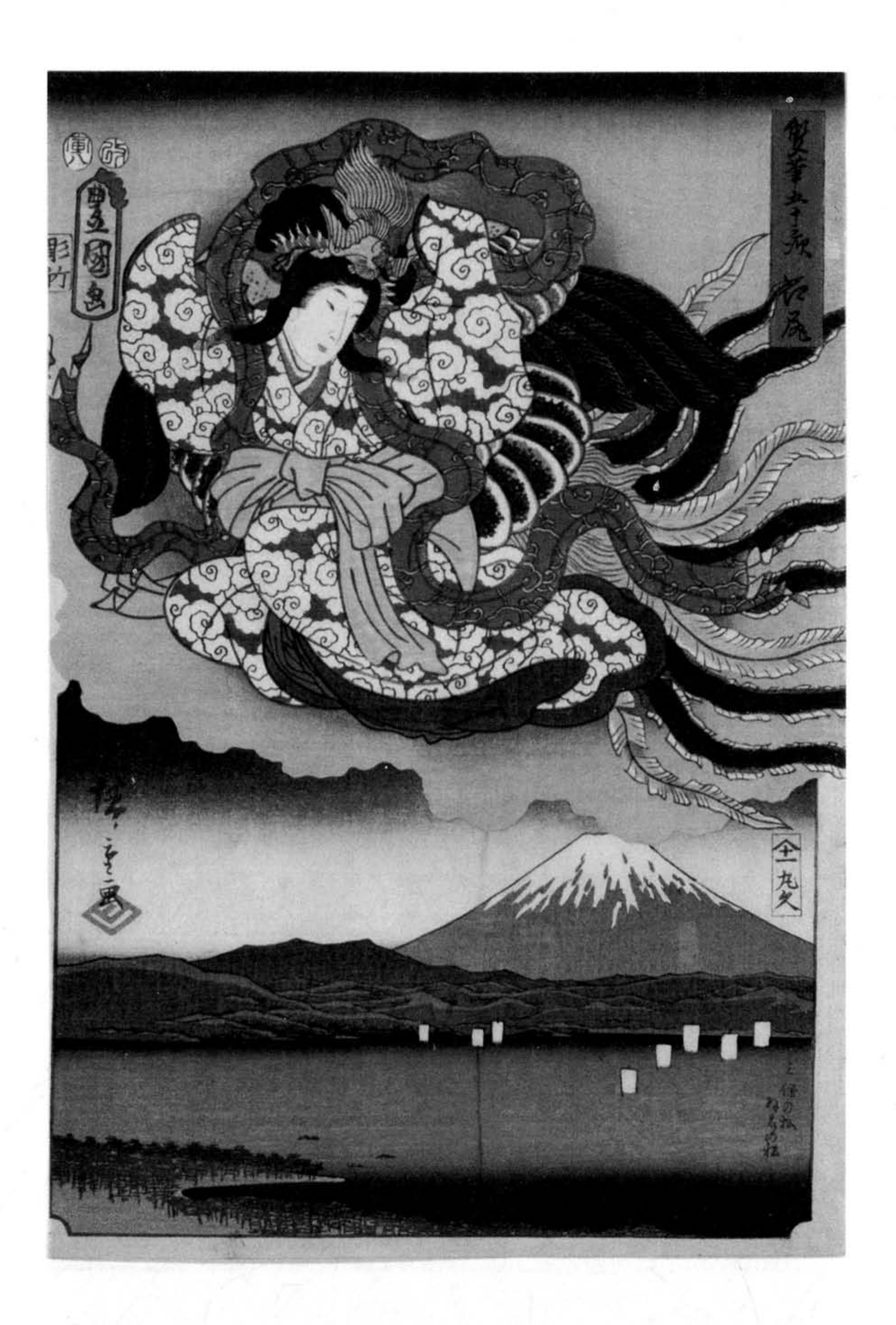
[9] *Jackson, R.:* Fantasy. Literatura y subversión, *Buenos Aires, Catálogos Editora, 1986, p. 90.*

Desde lo reprimido, la desnudez, el desenfreno, la búsqueda voluptuosa, se han fundido en la pulsión de muerte. El sacrificio de Régula –la represión de su erotismo, la anulación de su cuerpo (dejarlo muerto, sin sentir) por principios morales–, describe un círculo que, al cerrarse, llega al sacrificio de Artemia: ofrendarlo. La obediencia excesiva de la norma se toca con su transgresión. En el medio, el amplio dominio masculino que dicta y administra la ley. Y que aconseja que hay «vestiduras peligrosas» a las que es mejor evitar.




芝愛宕山扁額寫
花の屋
道頼

PUNTOS DE VISTA


雙筆五十三次 吉原
豊国画

Alfonso Reyes, la revista *Libra* y Buenos Aires

Rose Corral

Alfonso Reyes fue un observador privilegiado de la vida literaria y cultural rioplatense de finales de los años veinte, durante su estancia como embajador de México en Argentina. Varios años después, en el libro *Norte y Sur*, reuniría un conjunto de crónicas y ensayos diversos sobre historia y cultura en Argentina y Brasil, «los ecos –escribe Reyes– de mi vida diplomática en Sudamérica». Recibido con entusiasmo tanto por *Nosotros* como por los integrantes de la revista de vanguardia *Martín Fierro*, Reyes prefirió la compañía de los jóvenes escritores y se convirtió muy pronto en un intermediario eficaz entre las juventudes literarias de México y Argentina, prolongando los numerosos lazos que ya existían entre ambas gracias al viaje que Oliverio Girondo lleva a cabo por el continente americano en 1924[1]. En una extensa carta dirigida a José Ortega y Gasset, del 10 de enero de 1930, en la que narra sus relaciones y peripecias con los distintos grupos literarios argentinos a lo largo de los casi tres años pasados en Argentina, dice Reyes: «Un día, sin buscarlo, me vi rodeado y frecuentado por algunos de los jóvenes que considero más escrupulosos y exigentes en materia de letras. [...] Usted comparte conmigo ese sentimiento de verdadera adoración de la juventud. Comprenderá que las visitas de estos muchachos comenzaron a hacerme un bien muy grande»[2]. Aunque Reyes colabore en distintas revistas argentinas del momento (*Nosotros, La Vida*

[1] *En este ensayo sólo nos referimos a la primera estancia de Reyes como embajador de México en Argentina (1927-1930). Reyes representó a México, por segunda ocasión, entre 1936 y 1937. Para un estudio abarcador del período argentino de Reyes, véase el ensayo de Enrique Zuleta Álvarez, «Alfonso Reyes y la Argentina»,* Cuadernos Hispanoamericanos *(Madrid),* Los complementarios, *núm. 4, octubre de 1989. En cuanto a las repercusiones del viaje de Girondo a México en octubre de 1924, remitimos a nuestro estudio, «Notas sobre Oliverio Girondo en México», en Oliverio Girondo,* Obra completa, *edición de Raúl Antelo, Archivos / UNESCO, Madrid, 1999, pp. 454-474.*

[2] *Esta carta, «absolutamente confidencial», escribe Reyes, ha sido consultada en la Capilla Alfonsina de la ciudad de México, y resulta esencial para comprender los entretelones de la relación de Reyes con los grupos literarios argentinos del momento. La carta fue publicada en inglés en el libro de Bárbara Bockus Aponte,* Alfonso Reyes and Spain. His dialogues with Unamuno, Valle-Inclán, Ortega y Gasset, Jiménez and Gómez de la Serna, *Austin, University of Texas Press, 1972, pp. 107-111.*

Literaria, La Literatura Argentina, Don Segundo Sombra), lo cierto es que los dos proyectos que más le van a entusiasmar y a los que dedicará sus mejores fuerzas tienen que ver con los jóvenes: la colección de los *Cuadernos del Plata* y la revista *Libra*, hoy olvidada y pocas veces mencionada por la historiografía literaria argentina de la década del veinte[3].

Sólo se ha insistido hasta ahora en la amistad entre Reyes y Borges, que nace precisamente en esos años veinte, y en la influencia que ejercerá Alfonso Reyes sobre el joven escritor argentino. En realidad, basta consultar la correspondencia de Reyes con Ricardo Molinari, Oliverio Girondo o Eduardo Mallea para medir la importancia que tuvo para toda una generación de jóvenes escritores argentinos[4]. A los pocos días de que Reyes dejara Buenos Aires y se trasladara a su nuevo puesto diplomático en Brasil, en abril de 1930 Bernárdez le escribe: «Desde que usted se fue, Buenos Aires es insoportable. No sólo para mí. Para todos los muchachos. Estamos desalentados, aburridos, en el aire. No sé. '¿Para qué escribir –me decía ayer el amigo Molinari–, si ya se fue don Alfonso?' Es cierto. La sola presencia de usted era un estímulo. Ahora, Buenos Aires vuelve a ser el Buenos Aires de siempre. Hostil. Receloso. Duro»[5]. Ulises Petit de Murat, otro joven de la «muchachada», resumirá en los años cincuenta el sentir de su generación: «... buscábamos siempre, aunque sin confesarlo, al maestro. ¿Sabe Alfonso Reyes en qué medida lo fue, sin proponérselo, de nuestra generación?»[6].

Reyes llega a la Argentina cuando el primer momento de las vanguardias ha pasado: termina la segunda época de la revista *Proa* un año antes, en 1926, y el periódico *Martín Fierro* deja de aparecer en noviembre de 1927, muy pocos meses después de que se instalara en Buenos Aires. Desaparecidos los principales órganos de difusión de la obra de los jóvenes, existen varios proyectos (que se frustran o fracasan) para fundar nuevas revistas que respondan a sus inquietudes y que llenen el vacío dejado por aquéllas.

[3] *En el libro de Lafleur, Provenzano y Alonso,* Las revistas literarias argentina, 1898-1967, *(CEDAL, Buenos Aires, 1968) se registra por lo menos la existencia de* Libra. *Pero, como se verá, la mención viene acompañada de una descripción escueta e inexacta de la revista: «la poesía de vanguardia recrudece con* Libra*».*

[4] *Esta correspondencia se encuentra en la Capilla Alfonsina de la ciudad de México. Agradecemos a la doctora Alicia Reyes, directora de la Capilla Alfonsina, la consulta de las cartas. A pesar de la cercanía de Reyes con Marechal, no hay en la Capilla Alfonsina ninguna carta cruzada entre ambos.*

[5] *Carta fechada en Buenos Aires el 9 de abril de 1940 con membrete del periódico* El Mundo, *Secretario de Dirección.*

[6] *«Recuerdo argentino de Alfonso Reyes»,* Páginas sobre Alfonso Reyes (1946-1957), *t. II, Universidad de Nuevo León, Monterrey, 1957, p. 438.*

Alfonso Reyes se entera muy pronto de estos proyectos porque los jóvenes se acercan a él para pedirle consejo, alguna colaboración, y también porque quieren que funde con ellos una nueva revista[7]. En marzo de 1928, Marechal y Bernárdez le escriben a Reyes pidiéndole un texto para una nueva época (la tercera) de *Proa*, revista que sería dirigida ahora por Borges, Bernárdez y Marechal, y editada probablemente por Gleizer, el editor de buena parte de la juventud literaria del momento. Reyes acepta colaborar con «Estética Estática», un capítulo inédito de *Cartas sin permiso*, un libro en el que trabaja en esos años y que anuncia en varias oportunidades en su *Diario*[8]. La respuesta de los jóvenes no se hace esperar: «Acabamos de recibir su hermoso trabajo. Aparecerá en el número inaugural y en la cabecera de honor. Muy agradecidos»[9]. Pero este proyecto, al igual que la anunciada reaparición, por las mismas fechas, de *Martín Fierro*, no se concretará. En cartas a Valery Larbaud y a Ortega y Gasset, Reyes alude explícitamente al «escandaloso *Martín Fierro*» que los «muchachos» quieren resucitar: «Yo sentí venir un peligro –ya mi instinto estaba muy alerta– y me apresuré a aconsejarles: 'Han cambiado los tiempos. Ustedes han ganado ya en toda la línea [,,,] Atacar al burgués no tiene sentido. El burgués de esta sociedad acepta ya todas las audacias de la nueva literatura. [...] Y ustedes deberían ahora hacer en *Martín Fierro* una labor de depuración. Asear su propia casa»[10]. Parece claro que Reyes desaprueba la idea misma de revivir *Martín Fierro* y que no conseguirán su apoyo u orientación para una revista con estas características. La situación diplomática de Reyes, como lo anota en su *Diario*, en diciembre de 1928, es asimismo otro de los motivos por el que se resiste a crear con los jóvenes una revista. Los compromisos de su función le impedirían tener la libertad necesaria para

[7] *En otra de las cartas de Bernárdez a Reyes, sin fecha, pero probablemente de mediados de 1929, aquél le envía un recorte de periódico de* La Palabra *de Mendoza en el que es reclama una revista literaria que refleje las tendencias y las búsquedas de los jóvenes: «Falta la revista moderna, inquieta, avizora. Nadie levantó el banderín del combate arriado por* Martín Fierro, Proa, Inicial, La Gaceta del Sur, Pulso. *Esto sin desconocer el espíritu abierto de* Síntesis, *de* Criterio, *de* Carátula. *Insistimos: falta la revista del arte nuevo» (Capilla Alfonsina).*

[8] *El texto se integrará finalmente al libro* Tren de ondas *que Reyes publica en Río de Janeiro en 1932. Las citas que haremos del* Diario *de Alfonso Reyes corresponden a la siguiente edición:* Diario 1911-1930, *prólogo de Alfonso Reyes Mota y Alicia Reyes, Universidad de Guanajuato, México, 1969.*

[9] *Las dos cartas se encuentran en la Capilla Alfonsina y son sin duda un testimonio de que se pensó seriamente en volver a sacar* Proa, *subtitulada ahora* Revista Literaria, *ya que se estaba armando el primer número. Las cartas aparecen con los nombres de los tres directores aunque sólo las firman Bernárdez y Marechal. Llevan la dirección siguiente a pie de página: Triunvirato 537, Buenos Aires, Argentina, dirección que corresponde al editor Manuel Gleizer, que será también el que se encargue de publicar poco después el único número de* Libra.

[10] *Carta a Ortega y Gasset, 10 de enero de 1930 (Capilla Alfonsina).*

seleccionar las colaboraciones que verdaderamente importan. Decide en cambio «hacer unos folletos lindos y elegantes, para esas cosas pequeñas que uno hace, [... y] que no se atreve a publicar aisladas por pequeñas, [y] que tampoco uno quiere mandar al revoltijo de las revistas [...] Este folleto poema equivale a la mejor revista» (p. 235). Obviamente, Reyes se refiere a la colección de los *Cuadernos del Plata* en los que empieza a trabajar con entusiasmo junto a Molinari y a Borges, quienes serán algunos de los primeros autores en formar parte de la colección.

A pesar de su reiterada negativa, algunos meses después, en mayo de 1929, Reyes se compromete en la creación de la revista *Libra* y en la conformación de su único número, «de invierno» –se infiere que su periodicidad será trimestral y seguirá el ritmo de las estaciones–, que sale en agosto de 1929. Reyes no acepta sin embargo aparecer junto a los directores, Francisco Luis Bernárdez y Leopoldo Marechal, dos jóvenes poetas de vanguardia que participaron activamente en la revista *Martín Fierro*, porque «le quitaría la frescura juvenil» a la revista, y prefiere colaborar «desde las bambalinas», como se lo comenta a Valery Larbaud ese mismo mes de mayor de 1929: «Los muchachos que valen más están para comenzar una publicación trimestral que acaso se llamará *Libra*, algo entre *Roseau d'Or* y *Commerce*. Allí también meteré la mano, desde las bambalinas. Todo irá llegando a sus manos»[11]. Aunque *Libra* constituye un capítulo más de la contribución de Alfonso Reyes a la vida literaria argentina de finales de los años veinte, su papel en la revista dista mucho de ser claro. Subsisten varios interrogantes: ¿Por qué aceptó participar en la hechura de la revista, a pesar de su resistencia inicial? ¿Cuál fue su papel en la gestación de *Libra*? ¿En qué medida se compaginan en este primer y único número los intereses literarios de Reyes con los de los jóvenes directores? ¿Cuáles pudieron ser las razones de su interrupción? Sin los datos registrados día a día por Reyes en su *Diario* y sin muchas de sus cartas (a Larbaud, Ortiz de Montellano, Ortega y Gasset, Genaro Estrada), resultaría imposible rastrear la historia o parte de la historia de *Libra*, y reconstruir en suma algunos de los eslabones de su corta vida.

El desconocimiento de los pormenores y del alcance real del apoyo que Reyes ofrece a Bernárdez y Marechal ha dado lugar a muchas tergiversaciones y leyendas. Tal es el caso por ejemplo de Borges, un actor en el asunto ya que formó parte por poco tiempo de la redacción primitiva de la futura revista. En 1973, más de cuarenta años después de la publicación de

[11] *Valery Larbaud, Alfonso Reyes,* Correspondance 1923-1952, *introduction et notes de Paulette Patout, Klincksieck, Paris, 1972, p. 58.*

Libra, Borges recuerda la revista (pero a la vez olvida ciertos matices) al visitar en México la Capilla Alfonsina:

> [Reyes] fundó una revista, la revista se titulaba *Libra*. Se refería la balanza, al justo equilibrio de la balanza, pero en esa revista colaboraban amigos míos nacionalistas. Yo nunca he sido nacionalista. Yo le expliqué a Reyes que aunque me sentía muy honrado pensando que él hubiera pensado en mí, yo no quería publicar con aquellos otros y él comprendió perfectamente mis escrúpulos y me escribió una carta. Nuestra amistad no sufrió desmedro por aquello que había ocurrido[12].

Primero, hay que aclarar que Reyes no fundó la revista, como queda claro en su *Diario*, aunque fue sin duda su principal animador y consejero. Por otra parte, en su crítica, Borges olvida su propio fervor nacionalista, que ejerció tanto en la prosa (de la que renegó después) como en la poesía de esos años. No está de más recordar que la primera llamada de atención hacia los males o enfermedades del nacionalismo que amenazaban la vanguardia argentina provienen de Leopoldo Marechal en un temprano artículo, «El gaucho y la nueva literatura rioplatense»[13], pocas veces recordado, publicado en *Martín Fierro*, en la misma revista que celebra el criollismo de la «nueva literatura»[14]. En otro libro reciente en el que se recogen muchas de las contribuciones de Reyes y sobre Reyes en revistas y periódicos argentinos durante sus dos estancias en Buenos Aires (*Alfonso Reyes en Argentina*), se convierte al escritor mexicano en el patrocinador de la revista («[Reyes] financió la primera y única entrega de la revista *Libra*»)[15], y no se menciona por el contrario el compromiso literario de Reyes con la revista. Difícilmente hubiera podido Reyes «financiar» la revista, dadas las bien conocidas dificultades económicas por las que pasa durante su estancia en Buenos Aires. Los *Cuadernos del Plata*, que Reyes dirige «en lo lite-

[12] *«Cómo conocí a Alfonso Reyes»,* Boletín de la Capilla Alfonsina, *núm. 28, abril a diciembre de 1973.*

[13] Martín Fierro *(Buenos Aires), año 3, núm. 34, octubre de 1926, p. 4.*

[14] *En una nota escrita durante su estancia en la Argentina, María Teresa León, al reseñar «la nueva poesía argentina», considera ya antagónicos a Borges y Marechal. No duda en considerar a Borges y a Güiraldes, nombres «que son altos prestigios en el arte argentino y avanzadas de su nacionalismo particular». Por el contrario, advierte que hay «otra modalidad en los que hacen literatura en Buenos Aires, los que huyen a las claras del criollismo, la intranscendencia humorística de Girondo y la franca valoración cosmopolita de Leopoldo Marechal».* La Gaceta Literaria *(Madrid), núm. 70, 15 de noviembre de 1929.*

[15] Alfonso Reyes en Argentina, *coord. Eduardo Robledo Rincón, Eudeba / Embajada de México, Buenos Aires, 1998, p. 27.*

rario» (*Diario*, p. 234), fueron financiados por el escritor Evar Méndez, ex director de la revista *Martín Fierro*, convertido ahora en editor. Reyes se quejará por cierto, en más de una oportunidad, de esta dependencia económica que lo sujeta finalmente a los gustos literarios del editor.

Todo parece indicar que esta excelente revista se inscribe en la serie de tentativas que emprenden los jóvenes a finales de la década con el objeto de fundar un nuevo órgano de difusión para su obra. Aunque *Libra* pertenece todavía al período vanguardista y la dirigen dos poetas martinfierristas, rompe en varios sentidos con el patrón acostumbrado de las revistas de vanguardia. Parece tratarse en realidad de una revista de transición entre la primera vanguardia y lo que ha llamado Leopoldo Marechal un «primer llamado al orden», al referirse a su personal trayectoria vanguardista[16], un llamado perceptible incluso en el título elegido, un signo del zodíaco que sugiere equilibrio, mesura, armonía, y supone el alejamiento de las confrontaciones o del espíritu de combate de las primeras publicaciones de vanguardia.

Predomina en *Libra* una gran diversidad de colaboraciones de distinto signo y época: se ensayan otros derroteros en que lo nuevo (representado aquí sobre todo en los fragmentos en prosa de Bernárdez y de Macedonio Fernández) va aparejado con el retorno a la tradición. La cercanía y la colaboración de Reyes con los jóvenes no parecen ser ajenos a los cambios de tono y fisonomía que ofrece *Libra*. Se publican dos poemas (en su versión original junto con la traducción, como en *Commerce*) de James Joyce, fragmentos de un epistolario inédito de José Martí al pintor uruguayo Enrique Estrázulas, «Philographia», un texto de Bernárdez, algunos poemas de Marechal (incorporados poco después al libro que publica ese mismo año, *Odas para el hombre y la mujer*) en los que se advierte un retorno a formas métricas tradicionales, una silva de Gabriel Bocángel, un poeta poco conocido, contemporáneo de Góngora, redescubierto en España por Gerardo Diego y comentado en *Libra* por Ricardo Molinari. Están también las colaboraciones de Macedonio Fernández y Reyes, amigos y mentores de los jóvenes. No sorprende la presencia de Macedonio, que acompaña a la juventud vanguardista desde la época de *Proa*, y que había publicado el año anterior, gracias la cercanía y al estímulo de Marechal, Bernárdez y Scalabrini Ortiz, *No toda es vigilia la de los ojos abiertos*. Macedonio Fernán-

[16] *«Se había dado en mí lo que llamaré un 'primer llamado al orden', que me hacía transitar desde el vanguardismo de* Días como flechas *a las* Odas para el Hombre y la Mujer *que preparaba entonces...». A. Andrés,* Palabras con Leopoldo Marechal, *Carlos Pérez Editor, Buenos Aires, 1968, p. 30.*

dez da a conocer por primera vez en *Libra* algunos fragmentos (prólogos) del *Museo de la novela de la Eterna*, su legendaria novela cuya publicación pospone indefinidamente, y Alfonso Reyes encabeza el número con un artículo hoy muy conocido, lleno de ingenio e humor, «Las jitanjáforas» (juegos de palabras desprovistos de sentido, «novedades peligrosas», las llamará con ironía años más tarde)[17], motivado por la lectura del libro del poeta cubano Mariano Brull que acaba de recibir: *Poemas en menguante*. El tema seguirá interesando a Reyes y volverá sobre el mismo en varias oportunidades (en la *Revista de Avance* de Cuba y en su *Monterrey*), agregando nuevos hallazgos de «jitanjáforas». El artículo de Reyes tuvo una gran resonancia y fue por lo general bien acogido, pero en Buenos Aires, tal vez por estar publicado en una revista conducida por jóvenes, se malinterpretó: era la señal inequívoca de su conversión al vanguardismo[18].

La revista, que no ostenta ningún manifiesto a la usanza vanguardista ni tampoco un programa inicial, concluye con una extensa, jugosa y amena sección de notas titulada «Correo literario». Se trata de una sección conformada por noticias literarias, notas eruditas, crítica de arte, incluso notas necrológicas (del hispanista francés y amigo de Reyes, Foulché-Delbosc y de Paul Groussac), una sección debida en buena medida a la pluma de Reyes (aunque sólo firme dos de las notas que escribe: «Proust en América» y «Góngora y América»)[19] que tendrá una prolongación en *Monterrey*, la revista personal que empieza a publicar en Brasil en 1930. Esta sección responde en buena medida a la definición de «Correo Literario» que propondrá poco después en su *Diario*: «una recopilación de apuntes y flecos de la obra [...] No se trata de una colección de artículos o versos, sino de un útil del taller literario [...] Mantendrá la conversación literaria...» (p. 303).

El 29 de abril de 1929 Reyes alude por primera vez a *Libra*: «Los muchachos publicarán en Gleizer trimestralmente una revista tipo *Roseau d'Or*,

[17] *En «Contribución a las jitanjáforas», Reyes recuerda: «Unas notas más a las jitanjáforas que hemos conocido hace tiempo y de que tratamos en* La experiencia literaria, *con escándalo de sesudos varones, enemigos de estas 'novedades peligrosas'».* De viva voz, *Tezontle, México, 1949.*

[18] *Ortega y Gasset es, de nuevo, el interlocutor con quien Reyes es más explícito: «Yo publiqué en* Libra *una humorada llamada 'Las jitanjáforas', que en nada difiere de mi habitual humorismo, y que en tiempos más conscientes de la alegría literaria, se hubiera tomado por lo que es: un juego literario. ¿Creerá usted que no faltó por ahí alguien que me dijera que había yo escandalizado a muchas personas? Y hasta otro que me saliera con aquello de pasarse [a los otros, o sea a los jóvenes]? 'Ya veo que se ha pasado usted a la gente joven. Hace usted bien, porque ésos son el porvenir'» (Capilla Alfonsina).*

[19] *Reyes inicia en* Monterrey *otras secciones parecidas a éstas: «Goethe y América», «Virgilio y América», el «Boletín alarconiano».*

acaso llamada *Libra*. Yo les enviaré cosas sin aparecer oficialmente en lista de redacción» (*Diario*, p. 283). Esta vez Reyes no duda en involucrarse en el proyecto: se pone a trabajar en sus propias contribuciones y además se ocupa de recabar materiales para la futura revista. Unos días después, el 2 de mayo, anota escuetamente: «Junta en casa de redactores de *Libra*, para adelantar proyecto» (*Idem*). Lo que esta vez parece decidir Reyes es el proyecto mismo de revista, cercano a los modelos que aprecia: *Roseau d'Or*, de tipo antológico, y *Commerce*, dirigida por Paul Valéry, Léon-Paul Fargue y Valery Larbaud. A pesar de algunas dificultades, que van surgiendo antes de que salga el primer número y a las que Reyes quiere restar importancia, prosigue su tarea y no abandona a Marechal y a Bernárdez: «Borges se retira de *Libra* (de la redacción nominal), aunque seguirá colaborando, por ciertos leves choques con Marechal, pero, a la vez, porque tiene compromisos amistosos con muchos literatos 'impuros' que Bernárdez no quiere aceptar» (*Diario*, p. 279). Eduardo Mallea, que formaba parte también del primitivo plan de dirección de la revista, se retira por razones parecidas a las de Borges[20]. Pero ni Borges ni Mallea colaboran en este número.

El 22 de agosto de 1929 sale de la imprenta el primer número de *Libra* que Reyes se encargará de distribuir, según su costumbre, en distintas latitudes. Gracias a esta difusión, *Libra* recibe notas y comentarios en varias revistas del continente. En *Repertorio Americano* de Costa Rica se dice: «Alfonso Reyes ha tenido la bondad de remitirnos el nº 1 de una excelente revista. *Libra,* se titula. La edita Gleizer, Buenos Aires. La dirigen dos jóvenes: Francisco Luis Bernárdez y Leopoldo Marechal. La recomendamos»[21]. La *Revista de Avance* de Cuba se refiere a las «páginas de fina literatura y de erudición agradable»[22] que conforman el primer número de *Libra*; en *Contemporáneos*, Ortiz de Montellano advierte con razón la orientación y la presencia de Reyes en «el interés [de la revista] por la poesía española de ciertas épocas tan necesario al fondo de la cultura americana»[23], y en *Les Nouvelles Littéraires* Marcel Brion comenta elogiosamente el ensayo de Reyes sobre «Las jitanjáforas»[24]. En Buenos Aires, Guillermo de Torre reseña *Libra* en la revista *Síntesis*: subraya su «rostro plural» aunque echa de menos la presencia de un propósito o programa inicial que permita vis-

[20] *Carta a Ortega y Gasset, 10 de enero de 1930 (Capilla Alfonsina).*

[21] Repertorio Americano *(Costa Rica), año XI, núm. 467, 5 de octubre de 1929, pp. 202-203.*

[22] 1929 *(La Habana), diciembre de 1929.*

[23] Contemporáneos, *núm. 19, diciembre de 1929, p. 427.*

[24] *Marcel Brion, «L'actualité littéraire à l'étranger», en* Les Nouvelles Littéraires *(Paris), 26 octobre 1929, p. 6.*

lumbrar el rumbo futuro de la revista. Apunta que algunos textos son excelentes, como el de Reyes, y que el primer número de *Libra*, aunque no cumple cabalmente las expectativas creadas, puede llegar a «ser una excelente y singular revista. Faltan publicaciones de esa ambición en Buenos Aires, en América, en lengua española»[25]. Tuvo que animar mucho a Reyes recibir una carta de Valery Larbaud en la que saluda la aparición de *Libra*, «una revista de gran calidad», la primera vez que «la América de lengua española posee una revista de esta calidad y de esta naturaleza». Advierte en sus páginas «el espíritu de Reyes», cuya influencia también se hace sentir «en la elección de los artículos y en la erudición, en la curiosidad y el buen gusto de las Notas»[26].

Para el lector del *Diario* de Reyes no resulta en efecto difícil observar que varios trabajos que tiene en marcha desde finales de 1928 pasan a *Libra*: las «jitanjáforas» (un ensayo proyectado para *Cartas sin permiso*), el boletín sobre Góngora en América que va ordenando en su biblioteca, la sección «Proust en América», la nota sobre Amado Nervo, parte de un estudio mayor sobre el poeta. Otro excelente texto que aparece sin firma, «Keyserling en Buenos Aires», es también de Reyes: lo incluirá años después en su libro *Grata compañía* señalando su procedencia. Pero sin duda la sección en su conjunto del «Correo Literario» en la que la presencia de Reyes es mayor y la que anticipa en varios sentidos, como ya lo apuntamos, *Monterrey. Correo Literario de Alfonso Reyes*, publicado entre 1930 y 1937.

En septiembre del mismo años Reyes escribe en su *Diario*: «Distribuyo aquí *Contemporáneos*. Y, en todo el mundo, números de la revista platense *Don Segundo Sombra*. Y solicito de varios puntos colaboradores para *Libra*. En todas partes. La plena actividad y la plena ubicuidad. Esto es la alegría» (p. 290). Pero la alegría y el entusiasmo de Reyes duran poco. En el espacio de unos cuantos meses, pasa del entusiasmo por el proyecto a la mayor desilusión. En enero de 1930 aflora con nitidez en el *Diario* su malestar que atribuye principalmente al ambiente literario porteño (la «politiquería» de los grupos literarios), un ambiente hosco, falto de cordialidad: una queja que va más allá de *Libra*. Decide desligarse de todo y de todos. Entrega a Evar Méndez los *Cuadernos del Plata* que ya no quiere dirigir y le escribe a Bernárdez para entregarle los materiales que tiene para el segundo número de *Libra*: «... le envío a usted todo lo que tengo para *Libra*: bien poco. Lo de Molinari y lo de Marasso. Perdóneme que no me

[25] *«Crónicas. A través de las revistas»,* Síntesis *(Bs As), año III, núm. 28, septiembre de 1929, pp. 105-106.*

[26] *Larbaud/Reyes,* Correspondance, *pp. 67-68.*

sienta con fuerzas para hacer por el segundo número de *Libra* lo que hice por el primero. Pero la cosa va en serio. Tengo que concentrarme en ciertos deberes apremiantes»[27]. Aunque Reyes cortésmente argumenta sus deberes oficiales o diplomáticos, su correspondencia y el *Diario* no dejan lugar a dudas: su decisión se debe en un primer término a sus peripecias con el mundo literario argentino. En la larga carta a Ortega y Gasset, contemporánea de estas decisiones, Reyes muestra abiertamente su amargura y no duda en afirmar: «Trabajé mucho para el primer número de esa revista, les di muchas colaboraciones, y puedo decir que gracias a mí se publicó un número de invierno, acaso el único que llegue a salir, puesto que en cuanto los dejé solos, no han sido capaces de sacar el de primavera ni el de verano».

La interrupción de la revista pudo ser debida a varios factores: la falta de financiamiento, el viaje de Marechal a Francia en diciembre de 1929, sin duda también el retiro del apoyo de Reyes. En abril de 1930, en la carta ya citada de Bernárdez a Reyes hay un tibio y vago llamado: «*Libra*: se vende en París. Más de veinte ejemplares. Eso dice Leopoldo. Parece que Mariano Brull compró varios. Hay que volver a pensar en *Libra*». Aunque escasean los testimonios en el caso de Marechal y Bernárdez, no parece haber existido de su parte el mismo fervor e interés por continuar con la revista. Otros corresponsales de Reyes siguen preguntando por *Libra*. Jaime Torres Bodet le escribe desde Madrid el 27 de enero de 1930: «¿Y *Libra*? ¿Qué pasa con *Libra*? Después del excelente primer número, estamos con avidez de recibir su segunda aparición. ¿Es posible tender a sus redactores argentinos, a través de usted, las manos amigas?»[28]. Desde París, Larbaud, en enero también, le pregunta a Reyes: «Et *Libra*? Je fais des voeux pour qu'elle vive, malgré les *drawbacks* dont vous me parliez dans votre avant-dernière lettre»[29]. Por las mismas fechas, desde México, Ortiz de Montellano escribe: «*Libra* no debió morir»[30].

En definitiva parece claro que el impulso de Reyes, su decisión y compromiso fueron determinantes: sólo así se explican su frustración y amargura, su refugio en una revista «personal» que planea poco tiempo después de la experiencia de *Libra* y que en varios sentidos es una prolongación de ésta. La presencia de Reyes representó también un espaldarazo para la

[27] *Carta del 10 de enero de 1929, Capilla Alfonsina.*

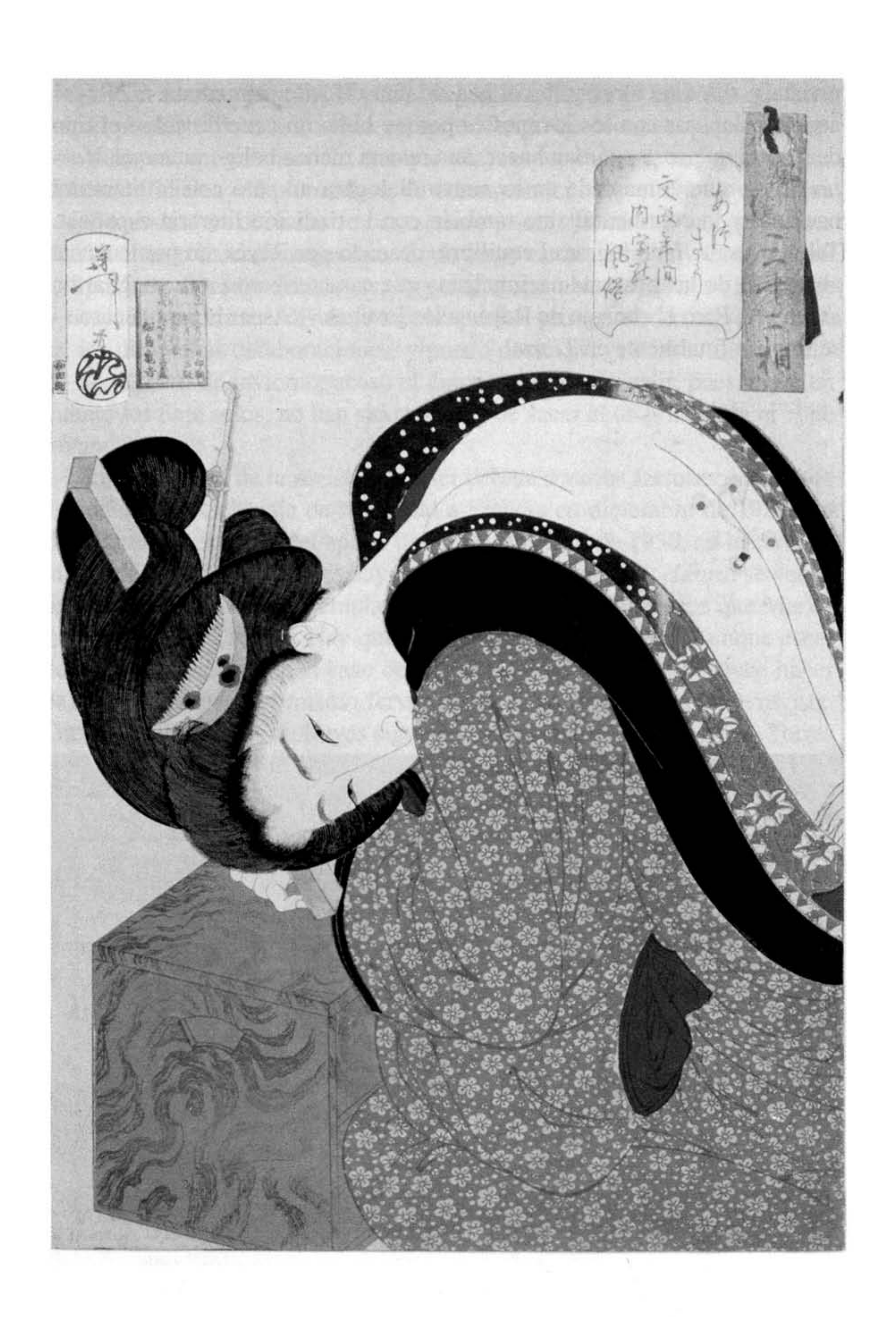
[28] Casi oficios. Cartas cruzadas entre Jaime Torres Bodet y Alfonso Reyes 1922-1959, *edición de Fernando Curiel, El Colegio de México / El Colegio Nacional, México, 1994, pp. 50-51.*

[29] *Larbaud/Reyes,* Correspondance, *p. 81.*

[30] *Bernardo Ortiz de Montellano,* Epistolario, *edición, prólogo, notas e índices de María de Lourdes Bagnouls, UNAM, México, 1999, p. 74.*

revista y sus directores y la certeza de una difusión inmediata. Si Reyes acepta colaborar con los jóvenes es porque hubo un acuerdo sobre el tipo de revista que se proponían hacer, una revista menos beligerante que *Martín Fierro* que enmarcada en lo nuevo dialogara no sólo con la literatura nacional y la continental sino también con la tradición literaria española. Tal vez no fue fácil lograr el equilibrio deseado por Reyes, en particular el abandono de las posturas nacionalistas que caracterizaron a la vanguardia argentina. Pero el consejo de Reyes a los jóvenes –«Asear la propia casa»– se impuso finalmente en *Libra*.




三十二相
文政年間
風俗

Dos artículos sobre Rubén Darío*

Alexandre Plana

«Rubén Darío, *Canto a la Argentina y otros poemas*»

La aparición de un libro de Rubén Darío despierta en la literatura castellana un eco profundo. Evoca un largo espacio de años desde el 1889, en que se publicó *Azul*, hasta este estupendo *Canto a la Argentina*, con el cual el sistema poético de Rubén Darío nos descubre una faceta nueva, la del poeta civil. En esos veinticinco años ha sufrido la poesía castellana el más radical de sus cambios. En 1885 el poeta representativo era Núñez de Arce. Su gran amigo Campoamor, decía de sus estrofas: «Eso no es poesía; son palabras sonoras». Desde 1896, cuando se publicaron las *Prosas Profanas*, es Rubén Darío el príncipe de nuestros líricos. En un cenáculo parisién se le acordó este título, no hace mucho. En sonoridad ha vencido a Núñez de Arce, con una diferencia de calidad equivalente a la advertida entre una página de Puccini y otra de Debussy. Núñez de Arce es el mayor efecto sonoro que puede obtenerse con un piano acompañado de un contrabajo y un clarinete. Rubén Darío es la orquesta total. Ha descubierto en la lengua castellana efectos no sospechados: nuevas acordancias y originales líneas melódicas; llevándola a su máxima tensión, ha obtenido de ella una capacidad lírica que no se había alcanzado hasta ahora. La limitación de la fonética castellana, reducida a cinco vocales, frente a la riqueza del italiano, del francés, del inglés o del catalán, se oponía a todo innovador, como un obstáculo invencible; para conseguir las mágicas sonoridades verbales de un Verlaine, de un D'Annunzio. Rubén Darío ha dado con una clave nueva de la cual se deriva una infinita variedad, como un músico que, valiéndose sólo de cinco notas compusiera vastos poemas sinfónicos. La consonante ha tomado un valor nuevo en el verso rubendariano. Y por otro lado ha descubierto el poeta entre substantivos y adjetivos raros maridajes. Ha conseguido añadir al efecto metálico natural en el verso castellano, un efecto que no sabemos definir si no es por la imagen del instrumento de cuerda. Hay violines y harpas en cuanto Rubén Darío compone. Los sones secos, aisla-

* *Ver nota de Adolfo Sotelo Vázquez en el número anterior.*

dos, de un vivo resonar, se funden con otros de una blanda agilidad y de largos ecos que lentamente se amortiguan.

En *Prosas profanas* y en *El canto errante*, tiene el idioma un nuevo nacimiento, que se había presentido en Zorrilla, conservando la fuerza de su antigua forma y conquistando una graciosa flexibilidad que no se conocía, gana, además, una ignorada aptitud, para el que podríamos llamar el «ritmo del estremecimiento», de la lírica moderna. Versos como son:

«Que a las dulces gracias la áurea rima loe...»

o

«Tiene las formas puras del ánfora y la risa
del agua que a la brisa riza y el sol irisa...»

o esos otros con que empieza el canto a la Argentina:

«¡Argentina! ¡Argentina!
¡Argentina! El sonoro
viento arrebata la gran voz de oro.
Ase la fuerte diestra la bocina
y el pulmón fuerte, bajo los cristales
del azul, que han vibrado
lanza el grito: *Oíd, mortales,*
oíd el grito sagrado...»

versos como esos revelan una intuición del valor musical de las palabras y un poder de composición suficiente para infundir en el verso aquel divino impulso que lo eleva y lo hace inmaterial.

* * *

No sabríamos hablar de la poesía de Rubén Darío sin aclarar las ideas que nos despierta con los elementos de dominio musical. Un hombre de sutil y profundo ingenio ha dicho que en este poeta hay encerrada una maravillosa caja de música. Realmente así es. Y continuando en el mismo orden de imágenes, diremos que a diferencia de otras, —monocordes y limitadas, de una continuidad melódica vaga y monótona—, en la poesía de Rubén Darío se descubren las modulaciones más distintas, el salto de una cuerda a otra, ágiles ritmos y vivos contrastes de armonía en la palabra y en su sentido,

en la frase y en su pensamiento. Su musa, como un pájaro inquieto, no se detiene en esa o en aquella rama, más lejana o más próxima a la rima, sino que recorre en vuelo rápido todo el espacio de la selva lírica. En este libro último se juntan al «Canto a la Argentina», poemas tan diversos como «Los motivos del lobo», en que se canta el poder del dulce Francisco de Asís sobre el «rudo y torvo animal», y «La gesta del coso», donde el toro bravo y el buey de servicio, en el apartado de un coso taurino, dicen su destino opuesto.

Rubén Darío es un punto de encuentro, la confluencia de corrientes distintas; es, también, un resumen, una síntesis. Influencias muy diversas han obrado sobre él; pero la preferencia que en su obra se señala no es la de una corriente determinada. Cuando se publicó *Azul*, don Juan Varela adivinó sagazmente que su joven autor estaba saturado de Hugo y de Baudelaire, de Flaubert y de Barbey d'Aurevilly, y otros muchos, sin que por eso resultase ser romántico, ni parnasiano, ni simbólico, ni naturalista. «Usted lo ha revuelto todo —decía el gran novelista al poeta— y lo ha puesto a cocer en el alambique de su cerebro y ha sacado de ello una rara quinta esencia». Lo que decía Valera de aquel libro, uno de los primeros de Rubén, podría decirse de su libro último, donde también podrían indicarse las huellas de distintas corrientes líricas, pero fundidas de tal modo en la personalidad del poeta, que será imposible señalar lo que es todavía resultado de una influencia y lo que es ya fruto de la personalidad. Juan Alcover, el gran lírico mallorquín, lo ha expresado bellamente en «L'hoste»:

> «pol.len de la flora tropical difón;
> i vessa d'estrofes com àmfores gregues
> escuma de totes les corrents del món».

Es espuma de todas las corrientes del mundo lo que da vida al verso de Rubén Darío. No es el poeta de América en el sentido estricto con que puede llamarse así a Walt Whitman, pues nadie como él está más cerca de Europa, ni más identificado con el espíritu latino.

* * *

En este libro de Rubén Darío, como en todos los suyos, cuando se ha admirado su arte verbal, el de mayor riqueza y complejidad que hubo hasta ahora en la poesía castellana; cuando logramos sustraernos a la sugestión de su forma, y sentimos como una sugestión más íntima y más sutil nos posee. El arte de Rubén Darío no es el arte razonado y estricto de los que

se llamaron parnasianos, en un tiempo. Su cualidad esencial pertenece a un dominio más profundo. El origen de la belleza que nos ofrecen estos versos tan llenos y alados a la vez, está en aquella condición divina de los puros poetas de conseguir en su sensibilidad lo que en el orden ordinario y común es imposible. Como si el don de la ubicuidad les hubiese sido otorgado, funden muchos paisajes en uno solo; concentran los simultáneos efectos que una misma causa puede producir a través de sensibilidades distintas; son alma de hombre, de mujer y de niño a un tiempo; juntan el impulso de la acción y las pasivas inquietudes sentimentales. En Rubén Darío, esa ubicuidad, esa compleja capacidad de asimilación que se traducen en la infinita variedad de sus temas líricos, por tener el espíritu de su inspiración abierto a todos los espectáculos y a todas las resonancias, tiene, no obstante, un riguroso límite, un espacio del cual no trasciende. Todo puede ser cantado por ese poeta, pero sin subir ni descender del tono en que se desarrolla libremente su potencia lírica. Su tono es de un contemplativo que limita su visión a lo que le parece bello, que rehuye los aspectos negativos de las cosas cuando no puede transformarlos en su crisol de creador de imágenes. En sus «Boleras», dirá lo que hay de gracioso y de grotesco en la danza de los payeses mallorquines, pero reduce lo grotesco a una forma nueva de armonía:

«Se regocija la sala
cuando hecha rosa y jazmín,
sale una alegre zagala
con un payés chiquitín».

O exhortará a la nación con una prodigiosa exactitud, que no haga con máquinas de guerra obra de muerte:

«Que tus máquinas de hierro
y que las bruñidas bocas
cruentas no alegren al perro
negro avernal...».

Rubén Darío tiene el don de reducir todas las cosas a imágenes de belleza. Es un maravilloso transformador. Así parece que a veces deviene intrincado, abstruso, conceptuoso, siendo así que todas sus palabras son de una resplandeciente claridad. Si puede parecer raro, debido será a que no abunda la belleza tanto que todos los ojos la alcanzan fácilmente. El arte de Rubén Darío es un producto de selección, una rara quinta-esencia, como hemos recordado que decía Valera.

En los poemas que contiene su último libro, las cualidades de Rubén Darío parecen llegadas al grado perfecto de su gracia. Todo lo que en él es portentoso artificio retórico y lo que es savia lírica, ha tomado forma de un modo pulido y justo. «Los motivos del lobo», el «Pequeño poema de Carnaval», «La Cartuja», representan tres grados diversos de esa fusión entre lo imaginado y lo reconocido que en él tan íntima fue siempre. Junto a estos poemas, el «Canto a la Argentina», donde dice el poeta su visión ardiente de alucinado ante el presente y el futuro de la República que «...sangre universal absorbe para dar vida al orbe entero...», añade al principado lírico de Rubén Darío el título de poeta civil.

(*La Vanguardia*, 21-1-1915)

«Rubén Darío»

En un soneto perfecto dijo Rubén Darío que iba andando a tientas y sin rumbo, como un ciego: «ciego de ensueño y loco de armonía», porque ese era su mal soñar. Todo cuanto escribió nos parece ahora, cuando nos llega la noticia de la muerte del poeta, un comentario lírico a sus eternas divagaciones, a los caminos que siguió el pensamiento insaciable y audaz, a las rutas nuevas que abría su deseo de belleza. Toda su obra podría recogerse bajo el título de uno de sus libros: *El canto errante*. Su poesía señala una larga ondulación que lo comprende todo, excepto lo vulgar, lo mezquino y lo feo; hay en ella los espectáculos del mundo y los vagos paisajes interiores, reminiscencias de los bellos libros y ecos de los momentos más luminosos de la historia imaginaria que tiene sus héroes en Ulises y Don Quijote, Simbad el marino y Cyrano de Bergerac. Rubén Darío, cegado por su propio ensueño, por su visión interior que transforma las cosas en motivos y temas de inspiración, no podía detenerse en su camino; no podía comentar esa inspiración en un determinado momento ni en un tema dado, reuniendo en un vasto poema sus imágenes; sus composiciones parecen nacidas de una sola vez, por el impulso de un aliento amplio y potente en sus cantos más graves, en su «Marcha triunfal» o en su «Coloquio de los Centauros», o nacidos por la gracia de un instante luminoso, como el soneto de «Margarita» o «La bailarina de los pies desnudos». Su inspiración se dispersa y se mueve en sentidos contrarios, recordándonos siempre aquella feliz imagen de Juan Alcover: polen de flores tropicales y espuma de todas las corrientes del mundo.

Cuando se lee a Rubén Darío no se tiene la impresión precisa de leer en lengua castellana, como nos la da exactamente Antonio Machado; diríamos

que es el suyo un lenguaje que no advierte las diferencias esenciales de las fronteras, que recoge sonoridades de todos los idiomas, y resume en una armonía superior las sonoridades de toda la familia latina. Esta impresión hace más viva aún aquella sensación de irradiación e inmaterialidad de su poesía. Cada ejemplo de expresión poética se asocia en nuestra mente a un linaje de plasticidad; esa poesía sugiere la imagen del mármol tallado, esta obra el de una nube que se reposa en la blandura del aire. La poesía de Rubén Darío nos hace pensar siempre en la música. Es uno de los poetas que más han aproximado a la lírica melódica la articulación de las palabras. Las vocales y las consonantes, después las voces, y luego las frases se juntan y ordenan tanto por la ley de la sonoridad como por la ley del pensamiento. Hay poetas que expresan líricamente lo que podrían decir en prosa. Rubén Darío es el puro cantor.

* * *

Cantos de vida y esperanza, El canto errante, Canto a la Argentina; esos nombres de sus libros nos avisan de la naturaleza lírica de su autor. No somete las palabras al ritmo para cubrir de imágenes una disertación ideológica ni sus opiniones retóricas. No quiere enseñar nada ni desentrañar problemas profundos para el entendimiento. Quiere sólo decir el ensueño que le ha cegado, con balbuceos y obscuridades, o con una viva claridad en las alternativas continuas de su «locura de armonía», incompatible con la uniformidad y el orden. Su mal es soñar. Por eso el mal de su poesía está tan lejano de la realidad. No describe nunca lo que verían sus ojos en un esfuerzo de la atención, no copia los paisajes de la naturaleza, no imita las sensaciones de vida cotidiana. No describe; construye eligiendo elementos de mayor riqueza y perfección formal. Se compone a sí mismo la visión que es el reflejo de su sensibilidad. Y de este modo su poesía es como un círculo, nace de sí mismo y a sí mismo vuelve, sin que sienta la influencia de lo exterior, si no es purificado por un íntimo sentido estético que lo transforma y purifica. Las lecturas y las admiraciones han vertido en su espíritu una savia constantemente renovada; se ha agitado con todas las inquietudes y los cambios del momento en que ha vivido; las más contrarias influencias han llegado hasta él y han contribuido a su formación, pero siempre permaneció en su fondo un indomable instinto que era la virtud esencial de su poesía.

La veneración por Víctor Hugo se confundía con las enseñanzas del evangelio nuevo de Walt Whitman; la inclinación por las más raras creaciones del arte no ahogaba el recuerdo de la naturaleza salvaje de los Andes; sen-

tía la añoranza, un poco literaria, del siglo XVIII, y no desdeñaba la fiebre de los grandes centros ciudadanos. Lo comprendía todo, pero sólo aceptaba lo que era capaz de revestirse de una bella imagen. Y en este sentido, pudo parecer el poeta de los refinamientos y del gusto prolijo y difícil, cuando en verdad era un enorme poeta, limitado por su sensibilidad. Lo que su sensibilidad rechazaba no podía ser aceptado por su imaginación. Todas las cosas y todas las sensaciones se dividían en dos bandos definitivos: lo bello y lo no bello; es decir, lo digno y lo indigno de ser cantado.

Rubén Darío no fue un poeta que se encerrase en sí mismo despreciando lo que era ajeno, y se alimentase de sus propias imaginaciones. La misma infinita sed de ilusiones que él ha cantado le movía a la contemplación cuando se le ofrecía; pero supo vivir escogiendo sus sensaciones, y del mismo modo supo cantar arbitrando los elementos de su lírica.

Razón tuvieron los que afirmaron que no era Rubén Darío el poeta de América. No puede agregarse su nombre al de un país determinado, ni la significación de su obra puede ser incluida en ninguna escuela literaria. Como su expresión poética, su inspiración no tenía un fundamento nacional. Las influencias que incorporaron elementos dados a su libre originalidad eran también de distinto origen. Todo contribuyó a que Rubén Darío se librase de las clasificaciones geográficas como evitó su inclusión en ninguna de las tendencias admitidas. No fue parnasiano, ni impresionista, ni simbolista. Fue todo eso y algo más que todo eso, como todos los grandes poetas iniciadores de esas corrientes.

* * *

Si por su obra fue Rubén Darío un poeta universal, por su eficacia habrá sido el más alto maestro lírico de varias generaciones hispano-americanas. Su influencia en la evolución de la poesía castellana no puede ser aquilatada todavía. Su advenimiento señalará un período nuevo. Y más adelante, cuando se habrán extinguido las voces débiles de tantos poetas que se sostienen en Núñez de Arce y en Campoamor, como en dos columnas; cuando desaparezcan las voces de un método poético a base de locuciones hechas, será más clara y fecunda la enseñanza de Rubén Darío, que por mucho tiempo ha de perdurar. Ha convertido el lenguaje poético castellano en un lenguaje más articulado y preciso, ha enseñado las hondas virtudes musicales que guardan las palabras; ha descubierto en las formas tradicionales una capacidad no sospechada para la armonía.

Su obra contiene encerrado el «Arte poético» más abundante y profundo para quien sepa encontrar sus secretos. Rubén Darío ha muerto sin dictar

su teoría literaria a sus discípulos, pero les deja el ejemplo. O quizás creyó el poeta que no debía formularla, para que fuese mayor su virtud al ser descubierta. O tal vez era incompatible su temperamento lírico con cualquier sistematización forzada. Si nació su obra de su mal de soñar, de su deseo de hacer de su alma «una fuente sonora» y si ha confesado el horror de la literatura, mejor ha sido que su enseñanza quedara en la música de los versos que más en la razón de sus palabras.

Su poesía es como un canto de innumerables estrofas, de infinitos temas, para loar la diversidad de la belleza de las cosas del mundo y de la imaginación; canto que se retiene y reanuda, con el ansia de tiempo que dijo el poeta había en el fluir de su pluma, hasta que la muerte lo interrumpe. Pero en torno nuestro, en el aire tranquilo, todavía resuena con el eco de su nombre sonoro. Y al decir ahora: Rubén Darío ha muerto, vuelven a nuestra memoria los más claros momentos de su vida de poeta. «La salutación del optimista», «Letanías de nuestro señor Don Quijote», su «Divagación», sus sonetos, sus cantos al rey Oscar y a Cyrano, su invocación a los cisnes, su epístola a Madame Lugones y su maravilloso canto a la Argentina, confunden sus ritmos y sus imágenes en una vasta sinfonía verbal. Y aquel responso que él compuso a la muerte de Verlaine, pudiera repetirse, pudiera repetirse ahora, como un eco, como un responso a sí mismo.

(*La Vanguardia*, 16-II-1916)

Venezuela: una revolución en crisis

Román D. Ortiz

Tres años después de su llegada al poder, el experimento político encabezado por el presidente Hugo Chávez y su revolución bolivariana presenta síntomas de agotamiento. En el frente político, la marcha masiva opositora del pasado 23 de enero ha puesto de manifiesto un aumento de la contestación antigubernamental. Al mismo tiempo, las magnitudes macroeconómicas apuntan a la posibilidad de una crisis fiscal y una quiebra del tipo de cambio que podrían tener consecuencias demoledoras sobre el nivel de vida de los venezolanos. Finalmente, en el frente externo, las filtraciones sobre los vínculos de sectores del gobierno venezolano y la guerrilla colombiana hacen poco por mejorar las ya deterioradas relaciones de Caracas con Bogotá y Washington. Este panorama tan poco halagüeño para el presidente Hugo Chávez suscita dos interrogantes: ¿cómo se ha llegado a este escenario de crisis? y, sobre todo, ¿cuál puede ser el desenlace de la presente crisis?

Para entender la trayectoria reciente de esta república caribeña de casi veinticinco millones de habitantes, es necesario volver tres años atrás para ver cuáles fueron las fuerzas que condujeron al arrollador triunfo electoral de Hugo Chávez en febrero de 1999 y con qué programa alcanzó la jefatura del Estado este antiguo teniente coronel de paracaidistas. Las elecciones presidenciales de diciembre de 1999 en Venezuela otorgaron a la candidatura de Chávez un arrollador triunfo con un 56,20 por 100 de votos válidos emitidos. Este caudal de votos se vería todavía acrecentado tras los comicios presidenciales de julio de 2000 donde Chávez cosechó un 59,75 por 100 de votos. Al menos tres factores explican la capacidad del ya entonces presidente para concitar tan amplio respaldo. Para empezar, se trataba de una reacción al enorme cansancio de los venezolanos por tres décadas de bipartidismo que había situado a la cabeza del país alternamente a los socialdemócratas de Acción Democrática y los socialcristianos de COPEI gracias a la práctica generalizada del clientelismo y la corrupción. Unos precedentes que hicieron al electorado extraordinariamente permeable a la retórica antipolítica y antipartidista de Hugo Chávez. Por otra parte, el discurso populista del ex-militar conectó con las expectativas frustradas de

millones de venezolanos que habían crecido en la paradoja de que su país disfrutaba de una riqueza supuestamente ilimitada; pero su nivel de vida empeoraba de forma imparable desde mediados de los años 70. Esta aparente contradicción hizo creíbles las promesas de Chávez que culpaban al mal gobierno y la corrupción de ser los únicos responsables de las miserias de Venezuela y prometían el bienestar perdido a la población una vez que un nuevo sistema político justo y limpio fuese puesto en pie. Finalmente, la vinculación del ideario «chavista» a la figura de Bolívar hizo más atractiva esta oferta electoral para muchos votantes que asociaban al prócer con el proyecto de una república venezolana convertida en un modelo de justicia y libertad hacia el que mirase toda América Latina.

Pero si éstas fueron las razones que empujaron a millones de venezolanos a votar por Chávez, el ex-militar llevó consigo al Palacio de Miraflores un proyecto ideológico muchos de cuyos rasgos chocaban con la cultura política tradicional de su país o resultaban contradictorios con las aspiraciones de sus votantes. El verdadero trasfondo ideológico de la «revolución bolivariana» de Hugo Chávez ha sido objeto de polémica antes y después de su acceso a la presidencia. Muchos analistas han sostenido que su mensaje «bolivariano» ha sido únicamente un reclamo para conseguir el sustento popular para conservar el poder. Pero lo cierto es que, por difusos que parezcan sus planteamientos, el presidente venezolano llegó al gobierno con un ideario que ha determinado su acción hasta el punto de condenarle a enfrentarse con amplios sectores de la sociedad.

Dentro de este cuerpo doctrinal que ha presidido su trayectoria política, Chávez situó como principio básico la crítica a los fundamentos de la democracia liberal. De hecho, las denuncias de la corrupción y la manipulación política de la etapa del bipartidismo venezolano fueron utilizadas como argumentos para realizar un cuestionamiento general de las instituciones políticas liberales. Desde su punto de vista, partidos y sistemas de representación eran instrumentos al servicio de oligarquías políticas para torcer la voluntad popular. De hecho, Chávez llegó a ser tan claro sobre estos planteamientos como para afirmar que «una democracia representativa no es verdaderamente buena» para Venezuela. En la mejor tradición de los populismos latinoamericanos, la ideología bolivariana propuso como alternativa una relación sin intermediarios del líder con las masas, combinada con ciertas formas de democracia directa. Algunas de estas ideas alternativas se proyectaron sobre la elaboración de la nueva Constitución de la República Bolivariana de Venezuela en 1999, que adquirió un tono fuertemente presidencialista, creó un parlamento unicameral, sustituyó a los tres poderes tradicionales por un quinteto (ejecutivo, legislativo, judicial,

ciudadano y electoral) e introdujo elementos de democracia directa como la posibilidad de revocar por medio de referendos a los cargos electos.

En cualquier caso, pese a que estos planteamientos fueron bien recibidos en el contexto de la crisis del bipartidismo venezolano, a más largo plazo, las críticas a la democracia liberal chocaron con tradiciones fuertemente arraigadas entre la opinión pública venezolana. El juego de los grandes partidos venezolanos inaugurado con el pacto de Punto Fijo en 1958 estuvo cuajado de fallas, ineficiencias y corruptelas; pero supo dejar en el electorado del país caribeño un gusto por el debate político abierto y el disfrute de las libertades públicas. De hecho, incluso con la clase política tradicional todavía completamente desprestigiada, los resultados de una encuesta del grupo Consultores 21 publicados por el diario venezolano *El Nacional* en mayo de 2000 señalaba que un 52 por 100 de los jóvenes simpatizaba con alguna formación política. En este contexto, el discurso antiliberal de Chávez cosechó éxitos iniciales; pero su monopolización de las instituciones, sus esfuerzos por controlar los medios de comunicación, sus modales autoritarios en la conducción del gobierno y su crispación del debate público encontraron el rechazo de un sector siempre creciente de la población con una cultura política moldeada por cuatro décadas de democracia.

Los planteamientos antiliberales del presidente Chávez también se manifestaron en el papel que otorgó a las fuerzas armadas dentro de la reformulación del régimen político acometida con la constitución de 1999. Frente a la posición apolítica tradicionalmente otorgada a las fuerzas armadas en las democracias, Chávez apostó por un estamento castrense ideologizado situado en el corazón del Estado como motor de su revolución. La politización de las Fuerzas Armadas Nacionales (FAN) venezolanas era coherente con la trayectoria política del propio Chávez, que había participado en la creación del Movimiento Bolivariano Revolucionario Doscientos (MBR-200) como una célula de conspiración militar que estuvo en la base de la intentona golpista contra el gobierno del presidente Carlos Andrés Pérez en febrero de 1992. Con estos antecedentes, el ideario «chavista» se proyectó en la Constitución bolivariana otorgando a las FAN una cierta capacidad de deliberación política y un amplio margen de autonomía frente a las autoridades civiles. Este nuevo papel político vino acompañado de la modificación de los programas de educación militar con el fin de otorgar espacio a la enseñanza de la «ideología bolivariana». Al mismo tiempo, se expandieron sus misiones castrenses al otorgar a las FAN un papel clave en la gestión de la administración pública y el desarrollo nacional. Como parte de este esquema, una buena cantidad de mandos en activo o retiro fueron situados en posiciones clave dentro de la estructura estatal

venezolana. Al mismo tiempo, el gobierno Chávez lanzó los llamados Planes Bolívar, que detrajeron recursos de los municipios y estados venezolanos para asignárselos a las fuerzas armadas con el fin de que desarrollasen programas de obras públicas, sanidad, educación, etc.

Este protagonismo político otorgado por la doctrina «chavista» al estamento militar encontró una fuerte resistencia dentro de las FAN. Parte de esta oposición fue suscitada por aspectos concretos de las políticas de seguridad impulsadas por la administración Chávez. Así, por ejemplo, el proyecto gubernamental de impulsar la unificación de las distintas ramas del aparato de defensa venezolano suscitó fuertes reticencias de los servicios de menor tamaño como la Armada o la Fuerza Aérea ante el temor de ser situados bajo la hegemonía del más numeroso e influyente Ejército de Tierra. De igual modo, la idea contemplada por algunos sectores del régimen chavista de disolver la Guardia Nacional suscitó un profundo malestar dentro de este cuerpo responsable del mantenimiento del orden público. En cualquier caso, más allá de estos choques sobre cuestiones concretas, lo cierto es que el enfrentamiento entre un sector mayoritario de las FAN y el gobierno Chávez se nutrió de las profundas diferencias que separaban la cultura militar tradicional venezolana del modelo militar impulsado por la revolución bolivariana. Durante cuatro décadas, las fuerzas armadas de Caracas habían sido educadas en el sometimiento al poder civil y la dedicación profesional a la defensa nacional. De hecho, las intentonas golpistas de febrero y noviembre de 1992 fueron episodios condenados al fracaso desde su mismo principio en la medida en que contaron con el repudio mayoritario del estamento castrense. En este contexto, las propuestas «chavistas» de politizar el cuerpo de oficiales y convertir las FAN en el motor de la transformación social y económica del país encontraron la oposición de amplios sectores militares que veían estos cambios como una amenaza a los fundamentos de su institución.

El proyecto bolivariano también incluía cambios en la economía que provocaron fuertes resistencias en amplios sectores sociales. En términos generales, los planteamientos económicos del régimen fueron determinados por una serie de puntos de vista políticos que combinaban populismo y nacionalismo. El gobierno de Chávez apostó por sobrevaluar el bolívar frente al dólar de forma que el consiguiente abaratamiento de las importaciones permitiese contener una inflación que perjudicaba especialmente a los sectores populares, sin necesidad de introducir reformas económicas con altos costes sociales. Al mismo tiempo, el régimen impulsó políticas de redistribución de la renta que incluían limitaciones sobre los derechos de propiedad y controles sobre la actividad económica privada. El ejemplo

más visible de este tipo de iniciativas fue la llamada «Ley de Tierras», que prevé la expropiación y el reparto de los latifundios no explotados adecuadamente en opinión de los funcionarios gubernamentales. Paralelamente, el «chavismo» apostó por una vuelta al proteccionismo que permitiese el resurgimiento de la producción agrícola e industrial nacional orientada hacia el mercado interno. Como parte de este esquema de política económica, el Estado asumía un papel protagónico como instrumento para liderar los cambios necesarios para convertir la economía venezolana en un instrumento para el logro de la justicia social y el engrandecimiento nacional. En este sentido, la revolución bolivariana impulsó un crecimiento constante del gasto en los periodos fiscales 1999 (23%), 2000 (23%) y 2001 (29%). Estos fondos permitieron una expansión del gasto público en salarios y subvenciones. Además, se impulsaron programas intensivos de obras públicas y asistencia social a través de los mencionados Planes Bolívar y se concibieron macroproyectos de desarrollo como la activación económica del eje Orinoco-Apure. Detrás de este tipo de iniciativas, la eficiencia económica era subordinada a criterios estrictamente ideológicos. Los Planes Bolívar eran un esfuerzo por utilizar fondos públicos para conseguir la adhesión de las clases populares a la revolución a través de la puesta en práctica de programas sociales gestionados que beneficiasen directamente a estos sectores. El desarrollo del eje Orinoco-Apure representaba la traducción económica de un viejo proyecto estratégico que pretendía asegurar el control del interior de Venezuela a través del poblamiento y la modernización productiva de estas cuencas fluviales.

Este esquema económico estuvo sostenido inicialmente por la espectacular bonanza petrolera que llegó a situar el barril de petróleo por encima de los 25 dólares a lo largo de los años 1999 y 2000. Sin embargo, el debilitamiento de la demanda de crudo durante el año 2001 asestó un fuerte golpe a los ingresos en divisas del Estado venezolano. Esta reducción de los ingresos tuvo un doble efecto. Por un lado, incrementó el déficit público, lo que tendió a establecer un techo sobre la capacidad del gobierno para continuar con la expansión del gasto. De hecho, la carga del déficit mejoró levemente entre 1999 y 2000 al reducirse del 2,6% al 1,7%; pero se agravó claramente en 2001 con una escalada hasta el 4,6%. Al mismo tiempo, redujo el flujo de divisas, lo que restó credibilidad a la capacidad del gobierno para mantener un dólar sobrevaluado. El consiguiente debilitamiento del tipo de cambio del bolívar frente al dólar amenazó con encarecer las importaciones y poner en peligro el control de la inflación. Un riesgo que obligó a un incremento de los tipos de interés destinado a apuntalar el tipo de cambio y evitar el derrumbe de la moneda nacional.

Entre tanto, la política económica del régimen bolivariano generó un creciente malestar social. La sobrevaloración del bolívar unida a la escalada de los intereses castigó duramente al sector exportador privado. Al mismo tiempo, la retórica populista del gobierno y la introducción de leyes opuestas a los intereses empresariales privados creó una crisis de confianza que se tradujo en una creciente fuga de capitales. En este contexto, el empresariado utilizó a sus instituciones gremiales para movilizarse en contra del gobierno. Así, la patronal venezolana conocida como Fedecámaras fue uno de los motores principales del paro general del 10 de diciembre y luego de las movilizaciones del 23 de enero. Este descontento se extendió también a los trabajadores. La falta de inversión privada y la quiebra del sector exportador bloqueó una recuperación estable del empleo. De hecho, pese al incremento del gasto público, el desempleo ya muy elevado en 1999 (13,5%) registró una cierta mejoría en el año 2000 (10,2%); pero posteriormente volvió a ascender (11,5%). Además, las mejoras salariales en el sector público, impulsadas inicialmente por el régimen, dieron pronto paso a un estancamiento en los ingresos de los trabajadores. En este contexto, la dirigencia sindical agrupada en la Central de Trabajadores Venezolana (CTV) resistió los intentos del satelizarla por parte del gobierno y se sumó a las movilizaciones contra el régimen «chavista».

Finalmente, los planteamientos internacionales de la ideología bolivariana también levantaron fuertes suspicacias entre países claves para la diplomacia de Caracas. La visión de Chávez sobre el papel de Venezuela en el mundo se dibujó en torno a tres principios básicos. Por un lado, una fuerte dosis de nacionalismo que reabrió contenciosos políticos y territoriales con países vecinos como Colombia o Guyana. Al mismo tiempo, un impulso a la integración política y diplomática latinoamericana bajo el liderazgo de Caracas como herencia del proyecto de unificación del continente concebido por Bolívar. Finalmente, una apuesta por promover un escenario global multipolar a través del respaldo a focos internacionales de poder alternativos a la hegemonía estadounidense. Un planteamiento que condujo al estrechamiento de las relaciones con socios como la República Popular China, el mundo árabe o la Unión Europea, mientras se apostaba por un distanciamiento de EEUU.

La proyección práctica de estos planteamientos ideológicos generó problemas a Chávez con vecinos y aliados de Venezuela. Los crecientes indicios del respaldo prestado por sectores radicales del «chavismo» a grupos izquierdistas violentos en Colombia, Ecuador o Bolivia provocaron tensiones entre Caracas y las capitales vecinas. Este tipo de sospechas unidas al acercamiento venezolano a regímenes como el cubano o el iraquí también

trajeron aparejado un rápido deterioro de las relaciones con Washington. Al mismo tiempo, semejante giro en los alineamientos tradicionales de la política exterior de Venezuela provocó fuertes reacciones de protesta en el interior del país. Numerosos sectores de la opinión pública manifestaron su desacuerdo con la venta de petróleo subvencionado al régimen cubano cuando la economía venezolana parecía incapaz de resolver problemas como el déficit público y el desempleo. Asimismo, las fuerzas armadas, con una trayectoria fuertemente pronorteamericana, manifestaron una profunda irritación por el nuevo rumbo internacional del país que amenazaba con incidir negativamente en el trato preferencial del que habían disfrutado hasta la llegada de Chávez al poder en lo relativo al suministro de material y adiestramiento procedente de EE.UU.

De este modo, el programa bolivariano de Hugo Chávez, que incluía cambios radicales en el sistema político, las fuerzas armadas, la economía y la política exterior, chocó con los intereses y la cultura política de amplios sectores de la sociedad venezolana. En consecuencia, el régimen se enfrentó a fuertes dificultades para llevar adelante un proyecto ideológico que no era compartido por colectivos tan diversos como empresarios, sindicatos o fuerzas armadas. Las dificultades para imponer el programa bolivariano se hicieron particularmente graves ante lo frágil y rudimentario de los instrumentos de movilización popular en manos del régimen «chavista». Tanto en su escalada hacia el poder como cuando ya alcanzó el gobierno, el presidente Chávez cimentó su apoyo popular sobre tres estructuras políticas. Por un lado, un partido político denominado Movimiento Quinta República (MVR) que se convirtió en el mecanismo para competir electoralmente y asumir el control de los puestos claves del Estado. Por otra parte, un sindicato conocido como Fuerza Bolivariana de Trabajadores (FBT) que quiso asumir el papel de organización laboral del régimen. Finalmente, el MBR-200 que tras la decisión de Chávez de entrar en la política electoral se transformó en un movimiento de masas encargado de llevar la ideología bolivariana a la sociedad haciéndose presente en lugares de trabajo, comunidades de vecinos, centros de enseñanza, etc. Todas estas organizaciones demostraron una sustancial falta de cohesión y una escasa capacidad de acción política.

De hecho, las organizaciones bolivarianas demostraron un déficit crónico de cuadros experimentados en la movilización de masas y la acción política. La incapacidad de las formaciones partidarias y sindicales «chavistas» para arraigar de forma permanente entre las clases populares y la visible improvisación en los actos públicos del régimen son otras tantas muestras de esta falta de profesionalismo. Al mismo tiempo, muy pronto, el movi-

miento «chavista» comenzó a ser corroído por casos de corrupción que drenaron sus recursos financieros y dañaron su credibilidad. Asimismo, las organizaciones bolivarianas dieron muestras de continuas disensiones internas que les impidieron mantener una línea de actuación coherente. En buena medida, esta fragmentación fue un reflejo inevitable de los orígenes políticos dispares de todos los que se adhirieron al «chavismo». Un grupo heterogéneo que incluyó a ex-militares implicados en los intentos golpistas de 1992, militantes de la izquierda revolucionaria y antiguos miembros de partidos históricos venezolanos como la Unión Republicana Democrática (URD). Sobre esta diversidad, el «chavismo» fue incapaz de articular sus planteamientos ideológicos dentro de un cuerpo doctrinal sólido que diese unidad a su militancia y permitiese ofrecer al electorado una alternativa de aspecto coherente.

Las dificultades del régimen bolivariano para mantener una imagen política cohesionada ante la opinión pública venezolana se agudizaron en la medida en que el «chavismo» apostó por formar coaliciones amplias donde se integraron formaciones políticas muy heterogéneas con los únicos puntos en común de apoyar a la figura del ex-teniente coronel y rechazar el tradicional sistema bipartidista venezolano. De este modo, Chávez se presentó a los comicios de 1999 y luego a los del 2000 al frente de una alianza partidaria denominada Polo Patriótico que situaba al lado del MVR al Partido Comunista de Venezuela (PCV), el Movimiento al Socialismo (MAS) o la formación izquierdista La Causa Radical (LCR) entre otros. Algunas de estas formaciones respaldaron al movimiento «chavista» con unos cuadros profesionales y una experiencia política de los que carecía en gran medida. Sin embargo, con el paso del tiempo, las contradicciones del MVR con sus socios políticos se acrecentaron hasta el punto de que muchos de ellos terminaron por abandonar la coalición y pasar a las filas de la oposición. En cualquier caso, la heterogeneidad del Polo Patriótico, el radicalismo de los partidos que lo integraban y las continuas querellas entre ellos, añadieron confusión a la práctica política del régimen y contribuyeron a crear una sensación de desgobierno en la opinión pública.

De este modo, Hugo Chávez se encontró con unos ineficaces instrumentos de movilización popular al frente de un proyecto de cambio radical que no contaba con un apoyo social mayoritario. En principio, esta situación condenaba al presidente a optar por la rectificación ideológica o el descarrilamiento de su proyecto político. Sin embargo, varios factores han dado a Hugo Chávez la posibilidad de perseverar en la implantación de su modelo ideológico. Para empezar, la constitución aprobada en 1999 ha funcionado como un cerrojo que facilita la permanencia en el poder de Chávez

con un amplio margen de maniobra política. De hecho, el texto constitucional no sólo otorga amplios poderes al presidente sino que además prolonga su mandato a seis años y permite una reelección con lo que hace legalmente posible la permanencia en el poder del jefe del Estado por un total de doce años. Sobre la base de este texto constitucional, los éxitos electorales del gobierno bolivariano en los comicios regionales, parlamentarios y presidenciales del año 2000 han otorgado al «chavismo» un control prácticamente total de las instituciones políticas del país. Además de monopolizar el ejecutivo, los seguidores de Hugo Chávez tienen el control de la Asamblea Nacional, los órganos rectores de los poderes judicial, electoral y ciudadano, así como de un número importante de gobernaciones de los estados que componen Venezuela. Como consecuencia, la oposición ha carecido de los medios institucionales para condicionar las políticas del régimen y, llegado el caso, forzar el desalojo del presidente.

Al mismo tiempo, Chávez se ha mostrado insensible a las crecientes señales que indicaban una pérdida del respaldo popular de que disfrutó inicialmente su gobierno. En particular, el jefe del Estado venezolano ha respondido con agresividad a las críticas contra su proyecto ideológico y su forma de ejercer el poder vertidas desde muy diversas instancias políticas y sociales. Muestras de este rechazo a cualquier voz disidente han sido sus amenazas a la prensa crítica y sus descalificaciones públicas contra los partidos opositores. En este sentido, Hugo Chávez ha ido descartando las posibles vías para modificar la trayectoria de su gobierno con vistas a recuperar apoyo social y ha apostado por impulsar el «Proceso» entendido como el camino para profundizar los objetivos de la ideología bolivariana. En buena medida, esta resistencia de Chávez a realizar concesiones sustanciales a la oposición tiene su explicación en dos factores. Por un lado, el ejercicio del poder del mandatario venezolano está marcado por unos planteamientos ideológicos de notable rigidez que dejan escaso margen a pactos y compromisos. Por otra parte, Chávez se siente investido de una legitimidad revolucionaria basada en su supuesta capacidad para interpretar la voluntad del pueblo. Desde esta convicción de estar impulsando un proyecto de cambio radical respaldado por las masas, el presidente se resiste a realizar cualquier concesión significativa dentro de su programa de gobierno y tiende a percibir a cualquier sector opositor como un enemigo de los intereses populares.

Como consecuencia de todo lo dicho, el escenario político venezolano aparente encontrarse en un punto de bloqueo. El presidente Chávez parece decidido a continuar presionando a favor de un cambio radical que choca con la resistencia de amplios sectores sociales. Al mismo tiempo, una opo-

sición escasamente representada en las instituciones se ve incapaz de forzar un cambio en la orientación de un gobierno apoyado en una constitución hecha a su medida. La paradoja se hace aún más aguda si se tienen en cuenta dos factores adicionales. Por un lado, la visión de Chávez de su gobierno como un proyecto revolucionario hace poco probable que esté dispuesto a realizar concesiones sustanciales a los grupos políticos y sociales críticos. Por otra parte, el movimiento bolivariano carece de formaciones políticas o sindicales sólidas que puedan actuar como palancas de movilización popular para provocar un cambio a su favor en la correlación de fuerzas sociales. Ante esta situación de parálisis, el deterioro de las constantes económicas y el crecimiento de la irritación social tenderán a agudizar las presentes tensiones políticas. Este proceso de crisis podría desembocar finalmente en una intervención castrense para apartar al presidente Chávez del poder. Semejante desenlace cambiaría radicalmente el escenario político venezolano pero dejaría pendientes dos problemas irresueltos que determinarán el futuro próximo de Venezuela: la necesidad de reconstruir un sistema político apoyado en un amplio consenso y la búsqueda de un modelo de desarrollo económico eficiente capaz de reforzar la cohesión social.

Bibliografía

BLANCO MUÑOZ, Agustín: *Habla el comandante*, Universidad Central de Venezuela, Caracas, 1998.

CARRASQUERO, José Vicente y Thais Maingon, Friedrich Welsch (ed.), *Venezuela en transición: elecciones y democracia 1998-2000*, CDB Publicaciones, Caracas, 2001.

GARRIDO, Alberto: *La historia secreta de la revolución bolivariana*, Editorial Venezolana C. A., Mérida (Venezuela), 2000.

— *La revolución bolivariana. De la guerrilla al militarismo*, Producciones Karol C. A., Mérida (Venezuela), 2000.

— *Mi amigo Chávez. Conversaciones con Norberto Ceresole*, Producciones Karol C. A., Mérida (Venezuela), 2001.

IRWIN, Domingo: *Relaciones civiles-militares en el siglo XX*, El Centauro, Caracas, 2000.

LOMBARDI, John V.: *Venezuela. La búsqueda del orden. El sueño del progreso*, Crítica, Barcelona, 1985.

CALLEJERO


新形三十六怪撰
源頼光土蜘蛛ヲ切ル圖

Entrevista a Carlos Castilla del Pino

Anna Caballé

Carlos Castilla del Pino nació en un pueblo luminoso de la provincia de Cádiz, San Roque, en 1922. Sin embargo, en su soberbia autobiografía, *Pretérito imperfecto*, ganadora del premio Comillas en 1996, dice que su casa era oscura: para ver el sol había que subir a la azotea. Nuestra conversación transcurre en su domicilio actual, una casa señorial ubicada en la campiña cordobesa, en Castro del Río, a unos 30 kilómetros de la capital. Me quedo impresionada con su biblioteca (unos 50.000 libros), que ocupa siete estancias de la casa, las dos últimas en el piso más alto. Se accede a ellas por una escalera que desde el vestíbulo reclama al visitante. Mientras que las paredes están forradas de libros bien ordenados (por materias, por lenguas, por géneros), en el centro hay dispuestas largas mesas cubiertas hasta el suelo de una tela de fieltro color granate: supongo que para mantener a disposición los libros que se consultan, tomar notas, abrirlos cómodamente. En el segundo piso, dos estancias componen su gabinete de trabajo, totalmente a oscuras (no soporta la luz natural para trabajar). En las paredes, algún incunable y valiosas primeras ediciones (de Descartes, Hobbes, Erasmo de Rotterdam, Avicena, el *Quijote* de Gorsch...). Cerca de allí, en el rincón de lectura –cómodo sillón, buena luz y una manta de viaje ahora doblada– no hay nada que no cumpla una función. Todas las contraventanas del piso permanecen cerradas. Son las cuatro de la tarde y la luz cordobesa es cegadora, pero estamos en la Biblioteca, un espacio claustral que no conoce el día y la noche. El silencio es total, a excepción de las dos perras boxers que de vez en cuando ladran en el primero de los patios de la casa.

El aspecto de Carlos Castilla del Pino es el de un profesor, un hombre cultivado: los cabellos albos, la barba y bigote cuidadosamente recortados, la mirada verde oscura y penetrante. Su apariencia es siempre impecable... Me recuerda a Sigmund Freud según las fotografías que se le conocen. Su trayectoria profesional ha sido larga y excepcionalmente fecunda, con aportaciones que están en la mente de todos. Nuestra conversación, sin embargo, no está vinculada a ninguno de sus libros en concreto –*Un estudio sobre la depresión, La culpa, Psicoanálisis y marxismo, La incomunicación,*

Introducción a la psiquiatría, Estudios de psicopatología sexual, Teoría de la alucinación, Pretérito imperfecto, El delirio, un error necesario o el más reciente, *Teoría de los sentimientos,* con el que ha obtenido un éxito de ventas espectacular, por citar algunos. Con *Teoría de los sentimientos* el eminente humanista ha logrado además rebasar ampliamente los límites de un planteamiento teórico y exclusivo para penetrar en la vida práctica: su ciencia resulta aplicable y accesible. Pero lo que hablamos tiene que ver con su inteligencia amplia y con su experiencia como psiquiatra, escritor y maestro.

— *¿Cómo te definirías?*

— Como una persona que muy tempranamente se trazó un proyecto y que, por todos los medios a su alcance, trató de llevarlo a cabo, sin desviarse. Naturalmente, no se ha logrado en los términos en que lo imaginaba, pero en muchas partes, sí. No estoy satisfecho de los logros: podían haber sido más y desde luego mejores.

— *¿En qué consistía el proyecto tal como tú lo imaginaste siendo un adolescente? ¿Y en qué medida ese proyecto era o implicaba un estilo de vida, una forma de concebirte a ti mismo ubicado en el mundo?*

— Respecto del proyecto en una doble vertiente: una, la investigación en el ámbito concreto de la neuropsiquiatría (entonces era una sola disciplina), investigación y clínica; la otra, de espectador en el sentido orteguiano del término, es decir, de persona para la cual «todo» –el libro, el cuadro, la ciudad, la música... todo, menos la política–, es objeto o debe ser objeto de reflexión, análisis, interrogación y respuesta. Eso sólo se podía hacer desde la soledad compartida, porque yo nunca renuncié a amar y ser amado. De aquí mi ideal de una vida anacoreta; pero con una mujer, anacoreta también.

— *El trabajo –una ética de trabajo muy exigente– ocupa un lugar central en tu vida. ¿De dónde procede esa vocación tan firme?*

— Mi mentor procedía de la Institución Libre de Enseñanza, era un devoto de Giner de los Ríos y admirador sin traba alguna de Ramón y Cajal. Era agnóstico y de él podría decirse que su religión era el estudio, la lectura reposada, pensada, anotada. A él debo esta idea del uso del tiempo, del

tiempo para el trabajo. No hay día que él no se me presente en algún momento (en el recuerdo, claro está, no de otra manera: yo no alucino). El tiempo para el ocio y para la amistad lo he aprendido por mí mismo, en mis segundos cincuenta años, es decir, un descubrimiento tardío de que eso es fuente de placer y también de conocimiento.

— *La impresión que das es la de mantener un estricto control sobre tus sentimientos. ¿Es así? ¿Es el trabajo un medio de controlar las propias emociones?*

— Mi infancia fue de relativa soledad, porque mis tres hermanas son mayores que yo. Mi comunicación con ellas era puramente circunstancial. Luego, en el terrorífico internado salesiano de Ronda había que sobrevivir, ser fuerte, y no había mas que dos maneras: o imponerse a los demás por la fuerza (lo que me estaba vedado) o el retraimiento y el secreto, como maneras de no hacer saber a nadie mis «debilidades». De adulto, cometí el error de ser padre (para lo que no es que no esté dotado sino que estoy antidotado) y ello tuvo consecuencias dramáticas, de las cuales no seré totalmente pero sí en alguna medida responsable. Pues bien, en esos momentos de mi existencia, el poderme enfrascar en la reflexión de esos acontecimientos me descubrió las virtudes salvíficas del análisis, por una parte, y del trabajo, por otra.

— *¿Pudiste conciliar a lo largo de tu vida profesional (que por supuesto no ha concluido) tu vocación científica y la afición al estudio con las exigencias domésticas y familiares? Ya sabes, casarse, tener hijos, educarlos... No parecen roles que puedan conciliarse fácilmente.*

— No, es que no los he conciliado. He gustado de mis hijos mientras eran pequeños y les veía descubrir cómo andar, cómo hablar. Luego, como imaginaba que no respondían a mis pautas, dejaban de interesarme y los dejaba ir. El error estaba consumado. Luego mi vida ha cambiado. Desde el 83 he realizado el ideal de mi forma de vida: amar y trabajar, es decir, dos formas de placer. Todas las tardes, cuando dejo de trabajar y cierro el portal de nuestra casa y coloco la tranca y me aíslo (en compañía, es decir, nos aislamos) del mundo durante horas –hago lo que llamo el *hortus conclusus*–, y me doy un paseo por los patios y trato de quitarme de encima a las perras que saltan ante mí deseosas de lamerme el rostro, siento que por fin he sabido construirme el *habitat* que anhelé.

— *Algunos de tus libros han sido (o son) relevantes éxitos de ventas. ¿Estás satisfecho? ¿Qué opinas de la lectura en España? Siempre se dice que aquí se lee poco y que a los jóvenes no les interesan los libros. ¿Tú que crees?*

— Me gusta que mis libros se lean, porque para eso los escribo (y supongo que, como yo, les debe pasar a todos los que escriben). Me satisface el hecho de que mis libros se lean sin que yo haya tenido que abdicar de mi manera de escribir. No he tenido en cuenta a los «muchos» en tanto tales. Claro que se lee poco si atendemos al tanto por ciento de la población, pero se lee más que nunca. Cuando llegué a Madrid iba a las librerías (¡no de viejo!) y extraía de los estantes *Meditaciones del Quijote* de Ortega, *Juan de Mairena* de Machado, etc. Pues bien, eran primeras ediciones aún no agotadas. ¿Qué tiene que ver eso con lo que ocurre hoy? Decir que hoy se lee menos que antes es más que un error: es una tontería. Lo que no es una tontería es que hay que leer más, pero eso acontecerá siempre: que hay que leer más y más, porque nunca se puede decir que es bastante o suficiente.

— *En tu autobiografía, la descripción que haces de la universidad española de 1941 es demoledora: profesores despojados de sus cátedras y sustituidos a veces por personas absolutamente ignorantes aunque fieles al nuevo régimen y otros atemorizados o bien dominados por la atonía intelectual reinante: nada de lo que encuentras allí se corresponde con tus ilusiones de verdadero estudiante. Tu mayor aspiración –acceder al estamento universitario– se verá igualmente obstaculizada con el tiempo. ¿Qué piensas de la universidad de hoy?*

— No tiene ya ni remotamente parecido con aquélla. Hay miles de profesores y no se puede pretender que el cien por cien de los mismos reúna las condiciones ideales, que, como en todas las profesiones, sólo caracteriza a una minoría. Pues bien, en la universidad española actual hay una minoría, que puede ser de varios centenares, muy competente: en física, filosofía, matemáticas, filología, teoría de la literatura, en medicina, yo diría que en todas las disciplinas. Todo puede ser mejor, desde luego. Pero no lo olvidemos: todo puede ser peor, como lo fue la universidad de mi etapa respecto de la precedente.

— *En* Pretérito imperfecto *tu dominio visual de los recuerdos es absoluto, hasta el punto de que tu autobiografía puede interpretarse como un*

desafío a las corrientes que desconfían de la memoria biográfica y la entienden una supercheria, una variante más de la ficción. Tú desarrollas además un lenguaje de una enorme precisión (a veces poética). Me preocupa mucho la gramática de la autobiografía ¿crees que tiene sus propias formas expresivas?

—Y a mí también me preocupa eso que llamas la gramática de la autobiografía. Yo creo que una autobiografía tiene que estar bien escrita, eso por supuesto; pero entendiendo que «bien escrita» significa en este contexto que todo debe estar supeditado al objetivo autobiográfico: el dar cuenta de la vida de uno con veracidad y precisión. En ello se asemeja al buen periodismo. En el momento en que la preocupación por la forma domina a la veracidad y la precisión entramos en el reino no de la ficción sino de la convención, y ya la autobiografía no puede creerse del todo, de la misma manera que nadie toma a pie juntillas el «estoy encantado de conocerle» que aplicamos todos los días cuando nos presentan a gentes a algunas de las cuales detestamos y lo saben.

—*En 1987 escribiste un artículo en* El País, *«Autobiografías» (que figura en el libro* Temas. Hombre, cultura, sociedad, *Península, 1989) donde exponías las dificultades de la escritura autobiográfica. ¿Qué pasó después que te hiciera rectificar? ¿O es que era un aviso de sus dificultades?*

— Señalaba las dificultades en ese artículo, pero –perdona mi petulancia– no las pensaba para mí, sino que trataba de precaver al lector respecto de las autobiografías que hasta entonces había leído y que me parecían engañosas.

— *¿Puedo preguntar en cuáles estabas pensando? ¿Y por qué te parecían engañosas?*

— Ahora que me lo preguntas te diré algo un poco grueso: en todas. Memorias, diarios: siempre me han decepcionado, desde Goethe y Rousseau, desde Amiel y Gide, el mismo Kafka; o entre nosotros Baroja, González Ruano. Algunas decepciones son totales, otras parciales. ¡Cuánto miente y sobre todo cuánto oculta Rousseau y cómo se le nota! ¡Cuánto ocultó Gide, con el pretexto de que vivía su mujer; y cuando muere ésta, cuánto sigue ocultando, aunque de otra manera! Claro, un problema de este tipo no se plantea con la novela por principio, por definición.

— *María Zambrano considera que el arte es la salvación del narcisismo y entiende que la escritura autobiográfica encierra un riesgo mortal, siempre al borde de la exhibición (incluso de lo que no se es) antes que de la búsqueda. Narcisismo y autobiografía: ¿qué piensas?*

— Sin duda, hay ese riesgo en la autobiografía que señala María Zambrano. Pero yo creo que hay muchos, y lo pienso de mí mismo, que hemos escrito nuestra autobiografía como una forma de servicio, al modo como el historiador sirve al lector tras su investigación documental en archivos y bibliotecas. Claro es que a eso que he llamado servicio se pueden adjuntar otros objetivos: toda conducta humana es pluriintencional o plurimotivacional y siempre, siempre, escondido, está el último motivo: la gratificación narcisista. ¡Pero eso es lo que se pretende en toda acción humana, no sólo en el arte!

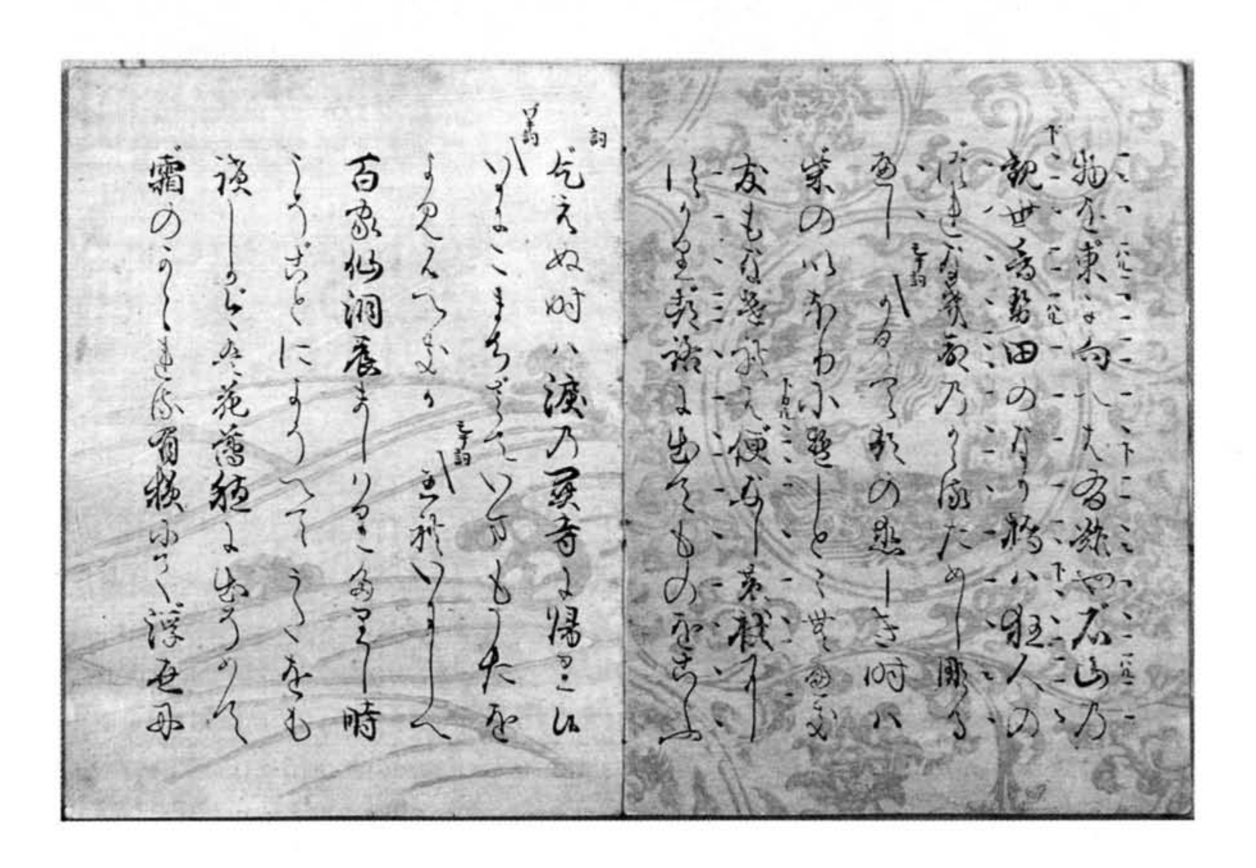
— *¿Cómo va la continuación de* Pretérito imperfecto*?*

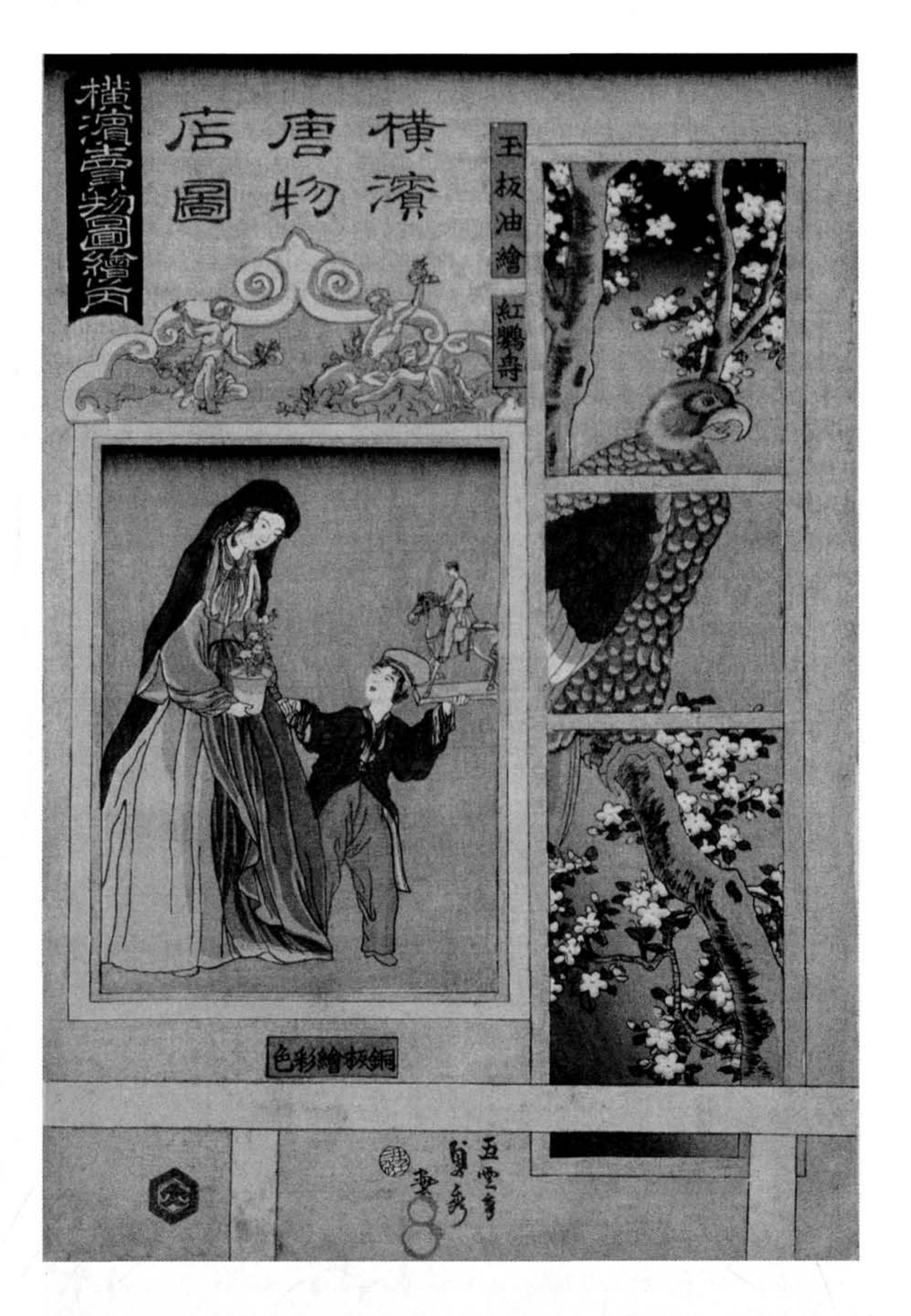
— Llevo ya unas 200 páginas de la primera versión. Luego vendrán –como siempre– cinco, seis versiones. Hasta que al final, como los toreros desesperados ante la imposibilidad de lograr la muerte del toro, doy lo que en el argot taurino se denomina «un golletazo» y me digo a mí mismo: basta ya.

— *Para terminar, tú has dedicado cientos, miles de horas a la consulta psiquiátrica. Imagino que la gente se ha abierto contigo mostrando su cara más oscura y problemática. Te han contado sus angustias, sus zozobras, sus obsesiones, su locura a veces... es decir, estás acostumbrado a conocer los aspectos más sombríos o simplemente desdichados de la naturaleza humana. ¿Puede considerarse tu* Teoría de los sentimientos *como la síntesis de la experiencia adquirida y al mismo tiempo una mano tendida para clarificar el confuso universo emocional?*

— No, decididamente no. Yo no he escrito nunca para «ayudar» sino para dar a conocer. Siempre me ha interesado más el saber por sí mismo que su aplicación; y en el universo de mi profesión, más que el diagnóstico (que es una simplificación, necesaria pero simplificación al fin, como lo es toda clasificación, sea de enfermedades, sea de animales o plantas), el por qué (las causas y los motivos) se ha llegado a esa situación viciosocircular de la cual no se puede porque no se sabe salir, y cuál es la característica de lo que ocurre en tanto proceso mental y anómalo. Aun considerando que la

aplicación de un conocimiento, como lo es la técnica en general, se puede llevar a cabo sin el conocimiento teórico del cual deriva (el técnico no es un científico, ni lo es, pues, el médico que diagnostica y trata), desde hace ya muchos años concluí que el saber –el saber correcto (lo que es un pleonasmo, porque ése es el único saber)– es por sí terapéutico en el sentido amplio de la palabra. Con mis pacientes, me ha ocurrido muchas veces que, tras la dilucidación de una fobia, de una obsesión, de una crisis de angustia, me decían: «bueno, ya lo sé, ¿y ahora qué?». Yo les digo, provocando la perplejidad a veces: «¿Le parece poco? Imagínese un niño al que le enseñan que 7 y 8 son 15 y que preguntara al maestro a continuación: ¿y ahora qué?» Saber es «elevarse», el saber nos eleva sobre el hacer titubeante, elemental, no consciente.




横濱賣物圖繪
横濱唐物店圖
玉板油繪
紅鸚哥
銅板繪彩色
五雲亭貞秀画

En el centenario de Vittorio De Sica

José Agustín Mahieu

Había nacido en Sora, provincia de Frosinone, el 7 de julio de 1902, aunque siempre se consideró napolitano porque su familia se traslado a Nápoles cuando él sólo contaba tres años y allí transcurrió la mayor parte de su infancia. También sus espectadores lo creían así y no se equivocaban: tenía las características típicas de los exuberantes naturales de la vieja ciudad meridional.

Las frecuentes mudanzas de la familia De Sica, se debían al trabajo del padre, empleado en el Banco de Italia. A los 16 años, el futuro actor deseaba estudiar música. Dos años antes, su padre le había permitido participar en un grupo de aficionados que daba representaciones para los heridos de guerra en los hospitales de Nápoles: Vittorio cantaba canciones napolitanas de una manera nueva, casi recitándolas, que gustaban mucho.

A los 22 años se produjo un encuentro que decidió la historia: Vittorio, que había terminado sus estudios de contaduría, se encontró con un amigo, Gino Sabatini, que acababa de ingresar en la compañía de Tatiana Pavlova y que le propuso probar suerte. Lo hizo y al poco tiempo debutaba en un pequeño papel de camarero en la obra *Sogno d'amore* de Kossorótov, que se representaba en el teatro Valle. Al año siguiente, la compañía Pavlova inició una gira por Buenos Aires y otras ciudades de América del Sur. Y según contaba su esposa María Mercader muchos años después, comía poco para enviar sus ganancias a la familia; una vez se desmayó en escena mientras representaba un papel en *La dama de las camelias*.

Nuevas *tournées* por América del Sur en 1926 lo verán ya como «actor joven» en otra compañía, la de Italia Almirante Manzini. De regreso se afianzó como galán junto a otra formación: Rissone-Almirante-Tofano. Otro hito fue *Za Bum*: Mattoli y Ramo eran dos constructores de comedias-revista que hacia 1931 pusieron en escena *Za Bum nº 8*, su octava aventura en este género; en ella participaron los actores de la compañía Salvini, donde trabajaba De Sica. Su éxito fue memorable y el joven actor quedó por mucho tiempo marcado por ese suceso: brillante intérprete de comedias frívolas y popular recitante de «canzonetas».

El cine lo atrapó enseguida. Ya en 1928 actuó en su primera película, *La compagnia di tutti*, dirigida por Mario Almirante, a la que siguió toda una serie, con gran éxito para él. Pero de estos filmes olvidables, destaca el primero que interpretó dirigido por Mario Camerini: *Gli uomini che mascalzoni*. Como en el teatro, atraía su aire elegante y seductor, con su famosa sonrisa.

Durante varios años fue encasillado en ese papel brillante, en comedias superficiales y amables que definían el cine italiano de la época como de «teléfonos blancos». Las mejores las dirigió Mario Camerini: *Darò un millione, Ma non é una cosa seria, Il signor Max* y *Grandi magazzini*. Aún no parece que pensara dirigir, aunque el germen era su sentido crítico respecto al cine (y el teatro) superficial en que estaba inmerso.

Por fin llegó el momento con *Rose scarlatte* (1940), que era una adaptación de la pieza teatral *Due dozzine di rose scarlatte*, de Aldo di Benedetti, que ya había interpretado en la escena. Tuvo éxito y el mismo año dirigió *Maddalena zero in condotta, Teresa Venerdì* y, en 1941, *Un garibaldino al convento*; donde fue también protagonista, repitiendo su papel de galán seductor.

Antes del colapso provocado por la guerra, pudo realizar un filme más serio, que muestra su sensibilidad: *I bambini ci guardano* (1942), donde se afirma su colaboración con Cesare Zavattini, el gran escritor y numen reconocido del futuro movimiento neorrealista.

En marzo de 1944, De Sica recibió un encargo inesperado y oportuno: el rodaje como director de *La puerta del cielo*. Eran momentos decisivos. Los alemanes ocupaban Roma, mientras su derrota y la del fascismo se aproximaban con las fuerzas aliadas que avanzaban desde el sur de Italia. El filme era un proyecto singular, cuyos entresijos aun permanecen en una nebulosa. Además permitió que De Sica y sus colaboradores, empezando por Zavattini, permanecieran a salvo.

Porque *La puerta del cielo* era un proyecto de Vaticano, un filme religioso, que producía el Centro Católico Cinematográfico. Se ignoran los propósitos del Vaticano para impulsar esta empresa en momentos tan delicados y bajo la ocupación militar nazi de Roma. Pero tal vez era una manera de afirmar la autonomía del Estado Vaticano con proyectos culturales propios, mientras el cine italiano estaba parado. Y para los cineastas involucrados eran una forma de vivir su extraterritorialidad.

El productor ejecutivo se llamaba Salvo D'Angelo, el director contratado era Pretelli un fascista sin importancia pero que aseguraba cierta cobertura política. El Centro, el productor y monseñor Montini, futuro Pablo VI, que-

rían que la protagonista fuera María Mercader, la actriz española que ya tenía una carrera exitosa en Italia.

«Su limpio y noble rostro –escribe el guionista Ugo Pirro– bastó para ignorar su vida *inmoral*. Era una adúltera, pero las razones del arte y la política, incluso en el Vaticano, esconden los pecados mortales». Nadie ignoraba en Roma las relaciones entre María Mercader y De Sica. Pero los escrúpulos de éste, que quería ocultar su doble vida a su hija, provocaban incesantes malabarismos de ubicuidad entre ambos hogares, más aún cuando nacieron los dos hijos de ambos, Manuel y Christian[1].

Esa historia duró años hasta que el eterno pecador atormentado pudo casarse legalmente con su fiel amante. Pero volviendo a 1944, D'Angelo propuso a María Mercader interpretar la película y le explicó que era la historia de un grupo de enfermos que viajan a Loreto para pedir el milagro de su curación a la Virgen.

Ella aceptó de inmediato, pero con una condición: que el director fuera Vittorio De Sica. María Mercader actuaba así para que De Sica no tuviese que abandonar Roma o verse obligado a esconderse. Fue una acción profética, porque poco después, De Sica era llamado por el general Maltzer, jefe militar de Roma. Este le entregó una carta del propio Goebbels, que lo invitaba a trasladarse a Venecia para «participar en el renacimiento del cine italiano y fascista».

Allí se probó la suerte de haber firmado un contrato con el Vaticano, que le obligaba permanecer en Roma[2]. Y así bajo ese salvoconducto providencial, actores, técnicos y extras, rodaron *La puerta del cielo* en la basílica de San Paolo, transformada en estudio. Su extraterritorialidad protegía a todos de ser enviados a Venecia o peor, a exponerse a las redadas para los trabajos forzados.

El 5 de junio de 1944 aún continuaba el rodaje, los acumuladores sustraídos a los ferrocarriles del Estado alimentaban los focos y los fingidos sacerdotes oficiaban misa ante los enfermos. En ese momento, un ruido entró en el templo y alguien irrumpió gritando: ¡Los americanos! ¡Llegan los americanos! La ocupación de Roma había terminado.

Hemos prolongado el relato de este lejano episodio, porque desde ese momento la carrera del actor de éxito, amable y seductor, e incluso la

[1] *Extraemos esta historia del libro* Celuloide *de Ugo Pirro y de las propias memorias de María Mercader,* Mi vida con Vittorio De Sica.

[2] *En el breve lapso de existencia de la República de Saló, se intentó trasladar el cine a ese Norte ocupado por los alemanes, que habían rescatado a Mussolini. Allí se filmó* Ossessione *de Visconti, en 1942.*

reciente de director de gráciles pero no comprometidas comedias, daba paso a un director que participaría del movimiento neorrealista con obras tan memorables como *Sciuscià* o *Ladrón de bicicletas*.

La liberación hallaba a Italia con la destrucción y la miseria dejada por la guerra y el derrumbe del hueco imperio fascista. El neorrealismo descubrió su lenguaje observando a su alrededor, sin afeites ni ficciones. Fue un momento breve pero mágico, que asombró al mundo, mientras era rechazado por el público de su país.

Aunque hubo películas que por ciertas características, por su espontaneidad interpretativa y su gracia podían acercarse al futuro estilo (como *Cuatro pasos en las nubes* de Blasetti) fueron obras como *Roma ciudad abierta* y *Paisá* de Rossellini, *La terra trema* de Visconti o *Ladrón de bicicletas* de Vittorio De Sica, las que definieron el neorrealismo. Intérpretes no profesionales, decorados naturales y sobre todo una proximidad a la realidad y los problemas cotidianos fueron sus pilares.

Este movimiento que rompía con todas las costumbres de la «industria del espectáculo» chocó con los productores, ante todo y con la opinión de la mayoría. Así, el neorrealismo fue un cine profundamente ético y por lo general tildado de perjudicar la imagen de Italia, «mostrando la miseria».

María Mercader relata en su libro un episodio ilustrativo de esta actitud: ella y De Sica estaban en Milán cuando se estrenó *Sciuscià* en esa ciudad (ambos trabajaban en una revista musical) y entraron a verla. Estuvieron casi solos en el enorme patio de butacas. A su descorazonamiento, se unió la protesta de un espectador que se encaró con De Sica: «Tendrían que avergonzarse –dijo el hombre– de hacer películas como ésta. ¿Qué dirán de nosotros en el extranjero? Los trapos sucios han de lavarse en casa».

Sciuscià nació en 1946, pero se formaba en la cabeza de Vittorio de Sica desde hacía mucho tiempo. La idea surgió cuando en 1944 conoció a los dos niños que recorrían las calles limpiando zapatos de los soldados aliados. Scrimmietta y Cappellone eran dos desamparados unidos por la miseria: recorrían Via Veneto trabajando como limpiabotas. Cuando ahorraban unos centenares de liras corrían al picadero de Villa Borguese para alquilar un caballo; montados en él pasaban media hora de felicidad, tras lo cual volvían a lustrar zapatos.

De Sica los fotografío, publicó las fotos en una revista de cine junto con un artículo donde hablaba de la película que tenía pensada. Luego llamó a Zavattini que escribió el argumento y participó en el guión junto a Sergio Amidei, Adolfo Franchi, Cesare Giulio y el propio De Sica. Desde entonces la colaboración con Cesare Zavattini fue esencial para todos los filmes del director.

No es necesario abundar en las dificultades para obtener financiación: Es algo que se repitió siempre, sobre todo en sus obras maestras, *Ladri di biciclette, Umberto D, Miracolo a Milano*. Fue un glorioso e intenso momento para el cine, por desgracia bastante breve. Muy pronto todos sus fundadores, De Sica, Visconti, Rossellini, abandonaron ese sendero innovador pero económicamente ruinoso[3] para seguir otros caminos. De Sica alternó siempre su trabajo de director con la de actor, que muchas veces sirvió para financiar sus películas más arriesgadas y, hay que decirlo, para enjugar las enormes pérdidas en los casinos: era un jugador empedernido y perdía siempre.

De todos modos, si bien De Sica siguió firmando obras importantes, como la tardía *Il giardino del Finzi-Contini* (1970) su período fundamental (que fue también para el neorrealismo) es el que se cierra con *Umberto D*. Junto a la inolvidable *Ladrón de bicicletas* (1948) su obra maestra es precisamente *Umberto D*, esa historia «donde no pasa nada», salvo la desesperanza de la vejez sin salida.

Milagro en Milán (1950), a pesar de su imaginación poética, casi surreal y por eso mismo apartada de lo anterior, señala la crisis del movimiento. Todavía tratan, De Sica y Zavattini, de plantear un tema de la realidad en *Il tetto* (1956), la historia de los jóvenes esposos que deben levantar una casa en una noche, para poder ocupar el solar.

Poco antes, había sido atraído por la tentación de Hollywood con *Stazione Termini* (1952) guión de Zavattini que en principio no desentonaba con sus anteriores trabajos; pero estaba protagonizado por dos astros americanos, Jennifer Jones y Montgomery Clift, con producción de David Selznick y por supuesto, hablada en inglés.

Como escribe la fiel María Mercader, *Umberto D* (1952) «es la última gran película de Vittorio De Sica. Empezaba una nueva fase, en la que cedería a las tentaciones de los norteamericanos y del dinero. Aún dirigía obras estupendas, junto a otras que lo son menos, pero ya no volvería a encontrar el ardor de sus mejores tiempos, la pureza de intentos con que, sin dinero y casi sin esperanzas de éxito, luchó para realizar las películas en que creía».

Paralelamente a sus filmes de encargo, revivió su carrera de actor, que empezó con el gran éxito de su papel de abogado en «El proceso de Friné», episodio de la película *Altri tempi* de Alessandro Blasetti y que culminaría en el famoso *maresciallo* de los sucesivos *Pan, amore e...* que lo encasilla-

[3] *Ruinoso en Italia. Los distribuidores americanos, por ejemplo, ganaron millones.*

ron en cierto «neorrealismo rosa» que terminó de sepultar al glorioso movimiento. Desde entonces hubo innumerables filmes buenos o malos donde prestó su inagotable simpatía, de entre los cuales destaca la notable *Madame D...* del gran Max Ophuls.

En cuanto a las obras que dirigió en esa etapa, está la fresca *L'oro di Napoli* (1954), *La Ciocciara*, (*Dos mujeres*, 1960) *Il Giudiziio Universale* (1961), *Il sequestrato di Altona* (1963), *Ieri oggi e domani* (1964), *Matrimonio a la italiana* (1964), que si no alcanzaron gloria tuvieron a menudo éxito y sobre todo enjugaron sus eternas deudas de juego. Su penúltima dirección fue un buen filme: *Il giardino dei Finzi-Contini*. Tras *Il viaggio* (1974) concluida cuando ya estaba muy enfermo, murió el 13 de noviembre de ese. Como escribe André Bazin: «Su amabilidad napolitana se convierte, por virtud del cine, en el más amplio mensaje de amor que, desde Chaplin, nuestro tiempo haya tenido la suerte de escuchar».

Carta de Argentina
El robo del siglo

Jorge Andrade

El 1 de diciembre de 2001 se realizó la maniobra final de la estrategia maquiavélica concebida para consumar la más fabulosa estafa al pueblo argentino de toda su historia. El robo duró más de diez años, desde que en 1991 se instaurara por ley el programa económico conocido por el «modelo de la convertibilidad». Si hemos de hacer honor a la verdad histórica, deberemos decir que los antecedentes de la estafa se remontan a períodos más lejanos, sin duda cuando menos al año 1976, en que una alianza cívico-militar asaltó el poder para imponer el programa financiero del neoliberalismo por medio del genocidio.

El modelo económico del ministro de la dictadura Martínez de Hoz, se continuó con variantes menores por el gobierno democrático que la siguió y se perfeccionó a poco de asumir la presidencia Carlos Menem con el instrumento de la «convertibilidad», puesto en práctica por su ministro de economía y ex funcionario de la dictadura, Domingo Felipe Cavallo. La convertibilidad, sistema monetario abandonado por el mundo tras la crisis de 1929 por su carácter contractivo, entonces basada en el patrón oro, se rescató en la Argentina más de sesenta años después pero usando el dólar como respaldo. No se tuvieron en cuenta las desigualdades existentes entre la economía de la primera potencia mundial y la de un país subdesarrollado como el nuestro, ni la asimetría de sus ciclos respectivos, se fijó la paridad de 1 peso igual 1 dólar, que resultaba funcional a ciertos intereses y se la mantuvo sin modificaciones por diez años y medio. Esta rigidez y la deuda externa descomunal –que se agregó a la preexistente– en que se incurrió para mantenerla, fue una de las causas primordiales del hundimiento del país en la depresión.

El plan sistemático de apropiación por unos pocos de las riquezas del país constó de tres etapas. Las dos primeras las analicé en cartas aparecidas en esta revista, que hoy recordaré en forma sucinta. En la carta titulada «Cien días de (des)gracia», que se publicó en el nº 603 de septiembre de 2000, glosaba el trabajo que Eduardo M. Basualdo llamó *Acerca de la naturaleza de la deuda externa y la definición de una estrategia política*, en el que se pasaba revista a las diversas maniobras, legales, porque la legislación

dictada al efecto por la dictadura militar y los gobiernos democráticos que la sucedieron lo permitían, empleadas a partir de 1976 para transferir el patrimonio del país a manos privadas, maniobras de las que se beneficiaron tanto grupos nacionales como extranjeros que incluso actuaron asociados. Aquéllas consistieron en: a) compra de los activos del Estado a precio vil gracias a que el gobierno, con el patrocinio del Fondo Monetario Internacional, aceptó como parte de pago, al cien por ciento de su valor, bonos de la deuda pública muy devaluados; b) «valorización financiera» de los capitales especulativos que, aprovechando la total libertad de movimientos de que gozaban, ingresaban en el país para usufructuar los obscenos diferenciales de tasas de interés con el primer mundo; una vez acrecentado el capital inicial por la plusvalía financiera, sin el menor empleo productivo, volvía a su lugar de origen; c) superutilidades que se giraron a las casas matrices del exterior, obtenidas gracias a las tarifas abusivas de los servicios públicos privatizados –además dolarizadas e indexadas por la inflación de los Estados Unidos cuando Argentina se encontraba en período de deflación– y a las tasas de interés usurarias y costos de los bancos que quintuplican cuando menos los de los países centrales; d) vertiginosa valoración patrimonial conseguida por la compra de los activos nacionales en las condiciones de privilegio señaladas en a); al cabo de unos pocos años, los titulares vendieron sus participaciones y giraron los capitales al exterior; e) otras muchas maniobras menores que resultaría demasiado prolijo enumerar en esta carta. Este proceso, que se inicia en 1976, alcanzó el *desideratum* a partir de 1991, gracias al seguro de cambio que significó la paridad 1 a 1 peso-dólar fijada por la convertibilidad.

La que acabo de describir fue la primera etapa del robo, la legal. La segunda etapa la traté en la carta titulada «La mafia», aparecida en el nº 611 de esta revista, de mayo de 2001. Esta es la etapa criminal, quiere decir la que se llevó a cabo burlando la ley que, por otra parte, tenía grandes lagunas que parecían hechas a propósito para que pudiera ser burlada. Recordamos que esta carta describía la ingeniería de lavado del dinero negro proveniente del delito (droga, tráfico de armas, evasión fiscal, contrabando, producto de los sobornos), generado en el país o que usaba a éste como escala del proceso, que fue blanqueado gracias al sistema bancario internacional mafioso.

El 1 de diciembre de 2001 se consumó la tercera y última etapa del robo. En esta etapa los bancos se incautaron de los patrimonios individuales, propiedad legal de los ahorristas, y de los salarios de los trabajadores –obligados a percibirlos a través del sistema bancario– gracias a una medida del gobierno del ex presidente de la Rúa, cuyo autor intelectual fue el omni-

presente ministro Cavallo, que con la excusa del peligro de quiebra del sistema financiero congeló los depósitos dentro del mismo. El efímero presidente Adolfo Rodríguez Saa, derrocado como de la Rúa por el pueblo en la calle y el actual presidente Eduardo Duhalde, convalidaron la medida que no sólo despoja sino que veja a pequeños y medianos ahorristas, trabajadores y jubilados, obligándolos a esperar horas de pie al aire libre para arrojarles como limosna migajas de lo que les pertenece.

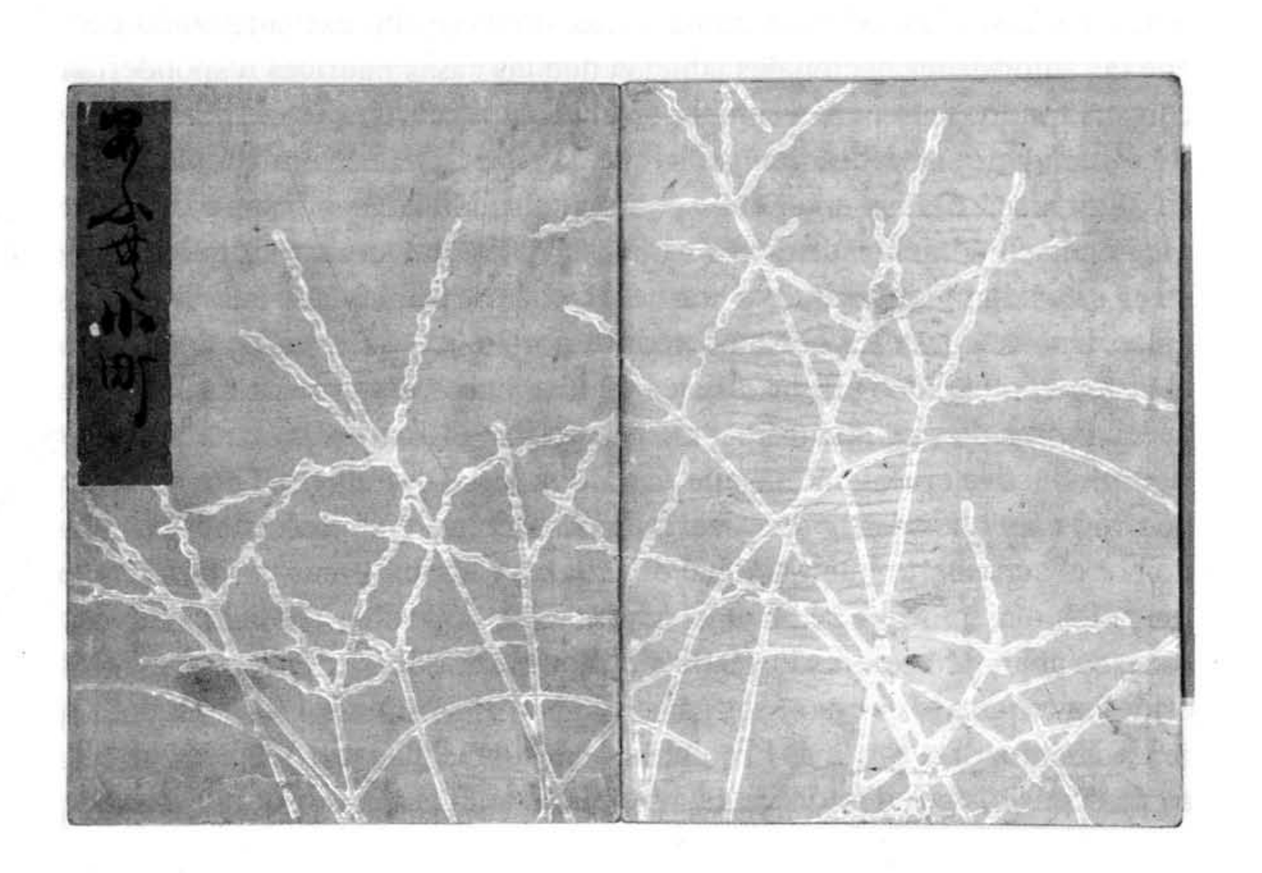
Las razones que justifican el congelamiento fueron explicadas por el presente ministro de economía con simplismo escolar; dijo más o menos: el sistema bancario funciona con el dinero de los depositantes que los bancos prestan a través del crédito. Los depósitos son a la vista y a corto plazo, y los créditos a un plazo mucho mayor. Si los créditos no se cobran y los depositantes retiran su dinero el sistema quiebra. Todo muy claro de tan simple. Lo que cabe preguntarse es por qué los depositantes retiraron 20.000 millones de dólares en los nueve meses que fueron del 1 de marzo al 30 de noviembre y qué depositantes iniciaron el movimiento. Todo parece indicar que la locomotora de la corrida fueron los grandes depositantes institucionales, después seguidos por los asustados medianos y pequeños ahorristas. ¿Habrán hecho sus extracciones las empresas por desconfianza en la política económica de la que alguna vez se habían beneficiado tanto y en la que los gobernantes persistían tozudamente una vez que estaba agotada? ¿Y todos, grandes y pequeños, lo habrán hecho quizá también por desconfianza en la solidez del sistema bancario, de propósito extranjerizado porque las autoridades nacionales aducían que las casas matrices responderían con sus fondos ante una eventual corrida bancaria?

La realidad acaba de demostrar que las casas matrices extranjeras no auxilian a sus filiales argentinas con un solo dólar. Y por otra parte cabe preguntarse qué tienen de cierto varias especies que tomaron estado público en estos días y de las que se han hecho eco incluso las autoridades nacionales. Una de ellas dice que hay créditos por 26.000 millones de dólares en el sistema, otorgados por las filiales de los bancos extranjeros a filiales de las empresas de sus mismos países, que fueron utilizados no para la inversión productiva en Argentina sino para fugarlos al extranjero. Otra sostiene que 350 camiones de caudales cargados de dólares en billetes habrían salido por el aeropuerto internacional de Ezeiza, y algunos más por otras fronteras, los días previos a la congelación de los depósitos y aun después de ésta. Se maneja la cifra de 10.000 millones de dólares. Jueces federales están investigando el caso.

Sea cual fuere la causa de la quiebra del sistema bancario del país –el retiro de depósitos por desconfianza, el giro de dólares al exterior por parte de

los beneficiarios de créditos o ambas cosas– el resultado es el que hoy vemos: el dinero del pueblo confiscado y sometido al riesgo de sufrir quitas y recibir a cambio bonos basura.

La primera etapa del robo se hizo bajo la cobertura del marco legal creado previamente; la segunda, violando la ley; la tercera y última, la que completó la gran estafa al pueblo argentino, el *chef-d'oeuvre* de los estafadores en connivencia con sus cómplices políticos que abusaron del mandato que les otorgó la ciudadanía, gracias a una ley urgente, convalidada por la Corte Suprema de Justicia, dictada con la finalidad expresa de legitimar el despojo.



De Extremo Oriente a Extremo Occidente

Carlos Alfieri

Los mundos análogos de Georgia O'Keeffe

«Me sorprende que tanta gente separe lo figurativo de lo abstracto. La pintura figurativa no es buena pintura si no es buena en el sentido abstracto. Un monte o un árbol no pueden constituir una buena pintura simplemente por ser un monte o un árbol. Son las líneas y los colores conjuntados de manera que digan algo. Para mí esa es la base de la pintura. Muchas veces la abstracción es la forma más neta para eso intangible que hay dentro de mí y que sólo puedo aclarar con pigmentos» escribió Georgia O'Keeffe, una de las más poderosas y singulares artistas norteamericanas del siglo XX, en 1976. Nada refrenda mejor esta penetrante reflexión que su propia obra, y una buena ocasión para confirmarlo es la exposición «Georgia O'Keeffe. Naturalezas íntimas», que tiene lugar entre el 8 de febrero y el 2 de junio de 2002 en la sede madrileña de la Fundación Juan March. Curiosamente, la fama de O'Keeffe, enorme en los Estados Unidos, se proyectó tardíamente al extranjero. Esta muestra es la primera retrospectiva que se ofrece en España y, como es tradicional en la institución que la patrocina, es suficientemente representativa sin necesidad de contar con una desmesurada cantidad de cuadros. Quizá sólo se echen en falta algunos de los que dedicó a los rascacielos de Nueva York entre 1925 y 1929.

La pintura de Georgia O'Keeffe habita una zona intersticial en la que se superponen, se mezclan, se confunden lo abstracto y lo figurativo, lo orgánico y lo inorgánico, lo pequeño y lo inmenso. Ante sus cuadros, la percepción experimenta un tránsito incesante y embriagador entre formas que no parecen precipitarse nunca de manera definitiva, que cuando insinúan detenerse en una configuración evocadora de un objeto se burlan y ofrecen indicios que permiten permutarlo por otro, en un vaivén constante que pone en evidencia la precariedad conceptual de ciertas clasificaciones tradicionales de lo pictórico. Hay en O'Keeffe un instinto infalible para el color –colores predominantemente intensos, rotundos, netos– y un rigor para la composición que convierten sus cuadros en una especie de estructuras orgánicas cerradas sobre sí mismas, autosuficientes, autónomas; su

modo de relacionarse con la naturaleza no es la subordinación pasiva a su apariencia sino la creación de mundos análogos, paralelos pero independientes a partir de ciertos elementos celulares comunes. Esta suerte de manipulación genética logra resultados de una belleza deslumbrante, como sus extraordinarios paisajes de montañas o los universos complejos que laten en un puñado de hojas de otoño o en una sola amapola (¿vistas? ¿soñadas?)

Tanto como la certeza de encontrarse ante algo bello sus imágenes polisémicas generan inquietud. No se trata tan sólo de las manidas –aunque innegables– reminiscencias genitales de muchas de sus criaturas vegetales –evidentes en *Aro número III* (1930) y *Aro número IV* (1930), por ejemplo– sino de los deslizamientos visuales que sugiere toda su pintura. Uno de los procedimientos que utiliza para promoverlos es la escala insólita con que pinta sus objetos, que subvierte las convenciones compositivas vigentes hasta su época (una vez más, es preciso señalar la profunda influencia que tuvieron los encuadres fotográficos y cinematográficos en la manera de mirar de los pintores del siglo XX). Así, una flor vista desde arriba ocupa tanta superficie pictórica como una cadena de montañas. Ella expresó por qué decidió optar por ese tamaño: «Una flor es relativamente pequeña. Todo el mundo asocia muchas cosas con una flor –la idea de las flores–. Extiendes la mano para tocar la flor, te inclinas para olerla –quizá la tocas con los labios casi sin pensar– o se la das a alguien para agradarle. Aun así –en cierto modo– nadie ve una flor –realmente–, es tan pequeña –no tenemos tiempo– y ver lleva tiempo, como tener un amigo lleva tiempo... Así que me dije: voy a pintar lo que veo, lo que la flor es para mí, pero lo voy a pintar grande y se sorprenderán de tomarse tiempo para mirarla...» Pero cabe preguntarse: ¿Es realmente una flor lo que estamos viendo? ¿La *Amapola* (1927) es una amapola, o el núcleo negro de esa vibrante mancha roja es un horrible insecto? ¿Los *Árboles en otoño* (1920-1921) no serán en verdad una extraña flor? ¿Y la *Flor blanca* (1929), un raro paisaje glacial, y los maravillosos estratos de color de *Cerros color ladrillo,* algún corte de tejido observado en el microscopio? ¿Acaso la *Pelvis con azul (Pelvis I)* –1944– es un fragmento de hueso de animal que deja ver el cielo a través de su gran agujero central o todo eso es la vista aérea de un lago en una llanura helada? ¿Cuadros como *Lake George (antes Paisaje con reflejo)* –1922–, o *Nube de tormenta, Lake George* (1923) no anticipan la pintura abstracta de los campos de color? El juego de remisiones visuales puede ser infinito, y cuando el mecanismo de la percepción ha viajado de unas a otras sin cesar quedan siempre, como un destilado persistente,

unas formas que pueden contener a muchas otras pero que existen, antes que nada, por sí mismas.

El 6 de marzo de 1986, a los 98 años de edad, moría Georgia O'Keeffe. Pese a una grave enfermedad ocular, pintó hasta los 90 años y dibujó a lápiz hasta dos años antes de su fallecimiento.

Mil años de estampa japonesa: lo sagrado y lo profano

Tanto la aparente desmesura como el sentido algo disperso que plantea su título pueden generar en quien se dispone a visitar la exposición «Budismo, monjes, comerciantes y samurais. 1.000 años de estampa japonesa» un sentimiento de desconfianza con respecto al cumplimiento de las ambiciosas metas enunciadas. Se trataría, sin embargo, de una suspicacia injustificada: la muestra que desde el 15 de abril al 2 de junio de 2002 albergará el Centre Cultural Bancaixa, de Valencia, tras exhibirse entre el 22 de enero y el 31 de marzo en el Centro Cultural Conde Duque, de Madrid, no sólo da cumplida cuenta de su cometido sino que constituye un testimonio en muchos sentidos relevante –por su calidad, por su carácter en buena medida novedoso en España– del prodigioso desarrollo que alcanzó el grabado en Japón.

La exposición, compuesta por 150 obras procedentes del Museo de Arte Gráfico de la Ciudad de Machida, abarca un vasto período tendido entre los siglos VIII y XIX y se asienta sobre dos núcleos principales: las imágenes creadas como instrumento de propagación de las creencias budistas –de las que hay ejemplos en los museos europeos– y las del *ukiyo-e* o imágenes del mundo flotante (o, quizá mejor, del mundo fluctuante), es decir, de la realidad efímera, grata pero fugaz, profana, a menudo frívola (no en vano abundan en ellas representaciones de cortesanas y de actores del teatro *kabuki*). Si las primeras tuvieron a los monasterios como su ámbito natural de producción, las segundas se multiplicaron al calor del ascenso de una burguesía comercial renuente al ascetismo, proclive a la exaltación de los placeres de la vida y a la celebración de los sentidos. La índole esencialmente pasajera del «mundo flotante» no movía a la clientela de los artistas del *ukiyo-e* a renunciar a él; por el contrario, la impulsaba a dejarse llevar por sus corrientes, a aferrarse ávidamente al goce de cada minuto y a conservar la representación de sus formas mediante las estampas. Tanto las necesidades religiosas como las de la vida seglar encontraron en la obra múltiple el vehículo estético más adecuado. El grabado en madera –en un país donde abundan las mejores maderas, como la

de cerezo, para tallar las matrices, y donde existe una fecunda tradición de elaboración de papel– se fue convirtiendo así en uno de los logros excepcionales del arte japonés. Durante el período Edo (1600-1868), particularmente en su segunda mitad, y en la era Meiji que siguió a aquél, alcanzaría la xilografía el más alto grado de refinamiento.

Esta muestra es pródiga en obras notables, como las estampas de Tsukioka Yoshitoshi (1839-1892) pertenecientes a las series *Veinticuatro horas de los barrios de placer de Shinbashi y Yanagibashi* y *Treinta y dos expresiones de mujer;* las de Utagawa Hiroshige (1797-1858), correspondientes a la serie *Las cincuenta y tres estaciones del Tokaido;* las de Katsushira Hokusai (1760-1849), de la *Ilustración de cien poemas por cien poetas explicados por la nodriza*; las de Kobayashi Kiyochika (1847-1915), Utagawa Kuniyoshi (1797-1861) o Utagawa Toyokuni III (1786-1864), entre otras. La sabia captura del temblor de un gesto, el dominio de los más leves recursos expresivos, un austero lirismo, la asombrosa capacidad para crear atmósferas y para fijar en sutiles trazos la presencia huidiza de lo que fluye hacen que aun las incursiones de los grandes artistas japoneses del grabado en el mundo flotante participen también, de alguna manera, del misterio de lo sagrado.

Arco 2002

Eva Fernández del Campo

En 1975 Tom Wolfe confesaba irónica e irreverentemente haberse dado cuenta del error al que había estado sometido durante años al considerar que en el arte «ver es creer»; comprobaba entonces que en realidad se trataba de lo contrario: en el arte «creer es ver». Wolfe sostenía que el arte moderno se habían vuelto literario, que las pinturas y las obras sólo servían para ilustrar el texto, el texto de los críticos de arte. Convendría, cuando a uno le gusta el arte, no tomarse muy en serio las cínicas afirmaciones del escritor norteamericano, por muy refrescantes y divertidas que sean, pero esto resulta muy difícil cuando comienza cada año a acercarse la inauguración de ARCO porque, de repente, sus palabras cobran de nuevo un sentido y una pertinencia bastante incómoda. Resulta sorprendente que casi todos los periódicos y revistas especializadas españolas saquen con antelación a la feria reportajes y artículos sobre ella, menos sorprendente resulta que casi todos digan lo mismo. Ya ni siquiera es el texto de los críticos lo que nos facilita la contemplación de las obras expuestas, sino la «nota de prensa» manida y remanida la que nos permite saber lo que ARCO nos depara, que este año se puede resumir en tres frases bastante repetidas y publicitarias: «lo más atrevido del Arte», «espíritu internacional» y «vocación de futuro».

A lo mejor son ganas de llevar la contraria, pero yo, que he ido con mis reportajes leídos, y más dispuesta que ningún otro año a ver lo que ya me había creído, me he llevado un chasco. Lo de ver «lo más atrevido del arte», ya me imaginaba yo que una vez más sería que no, y es lógico, si tenemos en cuenta que de lo que se trata en una feria es de vender y que en este año, con la crisis económica planeando sobre nuestras cabezas, sería difícil que las galerías arriesgasen, ni siquiera las que acuden con apoyos a la feria y tienen menos que perder. ARCO nos ha ofrecido, de nuevo, mucha obra de maestros consagrados: Tàpies, Chillida, Valdés, Gordillo....y, como ya viene siendo habitual desde hace algunos años, mucha fotografía y grabado, dos manifestaciones cuyo éxito se ha consolidado en los últimos tiempos. Quizá quienes hablan de ARCO como «la mayor provocación del año» lo digan por las 3000 pesetas que cuesta la entrada y que dejan fuera a un

público que resultaría enriquecedor: estudiantes, jóvenes y bohemios que, por otro lado, se reúnen estos días en lo que se ha llamado «Off ARCO», toda una serie de exposiciones y fiestas alternativas en galerías que abren hasta las doce de la noche, en las que se han podido ver cosas interesantes, vitales y, desde luego, más animadas que las del recinto ferial. Aquí hay que agradecer a la feria su papel, porque gracias a ella ocurren también un montón de cosas que no estarían ahí si no fuera por llevar un poco la contraria.

A propósito de «lo de afuera», en esta feria se habla mucho de los límites, los filos, las fronteras. Para empezar, lo más experimental se ha agrupado bajo los títulos de «Cutting Edge» y de «Fronteras». *Cutting Edge* es la sección dedicada a los llamados «artistas emergentes», en la que puede verse de todo, desde obras todavía inmaduras hasta las interesantes propuestas de las galerías nórdicas que se agrupan bajo el título «Entre lo comercial y lo alternativo». El título de «Fronteras» se ha dado a la sección *Project Rooms,* comisariada por Salah Asan, Rosa Martínez y Octavio Zaya y cuyo hilo conductor es el deseo de analizar aspectos relacionados con la territorialidad y el espacio geográfico y de buscar alternativas al lenguaje de la globalización; este proyecto justifica en parte aquello del «espíritu internacional» de la feria, que se jacta de albergar a 261 galerías de 31 países distintos (aunque de estas galerías 207 sean europeas y norteamericanas, tan sólo siete asiáticas y ninguna africana). Muy de agradecer es la panorámica que se nos ofrece del arte de Australia, país invitado este año, que cuenta con 14 galerías y que se complementa con varias exposiciones organizadas en Madrid, entre las que destacan la del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía sobre arte aborigen y la del Canal de Isabel II, que reúne la obra de 16 fotógrafos australianos. Asia está representada en un programa llamado *«Asian Party, Global Game II»* comisariado por Hou Hanru, quien habla de la «apertura» del mercado asiático a un arte «más global» y plantea, por tanto, el problema contrario al de «Fronteras»; quizá sea éste uno de los aspectos más interesantes de ARCO y del panorama artístico del momento: la reflexión sobre el arte y sus centros de poder y la intención de incorporar a éstos lo que se hace en la periferia (aunque se siga hablando de «Lejano» Oriente al referirse a Asia Oriental). Dentro de este espacio figuran la galería china The Courtyard Gallery, la británica Chinese Contemporary y la alemana Asian Fine Arts, que son visita obligada en la feria y donde se puede contemplar la obra de los ya muy consagrados Yang Shaobin y Zhang Dali. El vínculo entre Europa y América Latina sí queda cada vez más consolidado gracias a las 33 galerías que forman el

«Foro Latino» y que participan en distintos programas: 15 de ellas, de Brasil, Cuba, Puerto Rico y Venezuela, forman parte del programa «Migraciones al/del Mar Caribe», que reflexiona sobre las consecuencias de las migraciones y la transculturización en esta zona del planeta: un cruce de caminos y de culturas que ha sido, según los comisarios de la exposición, un auténtico laboratorio para el mestizaje. Las fronteras (ya sea para ponerlas o para quitarlas), su transgresión, la hibridación, la mundialización de la cultura son, por tanto, temas que atañen al arte de hoy que, como vemos, no ha dejado de interesarse por el debate social. También ARCO nos ofrece toda una serie de obras vinculadas al debate sobre los problemas de género: Jana Leo nos muestra el escenario de la violencia sexual en *«Rape Room»,* en la galería Javier López de Madrid; Joana Vasconcelos ofrece en su *«Lost in Paradise»* otro tipo de «fronteras»: a una mujer oculta bajo un *burka*; en la galería portuguesa Mario Sequeira y Elena del Rivero, una de las artistas más interesantes del momento, nos da una visión mas intimista y sobrecogedora del mundo femenino.

Reflexionando sobre el interés de ARCO, conviene valorar su papel también como cruce, como lugar de encuentro, no tanto como referente cultural, sino como espacio fronterizo donde se conjugan arte y mercado, lo que está y lo que falta. Un lugar importante en el panorama artístico actual, no sólo por lo que se cuece, sino también por lo que se deja de cocer. Por eso, me resisto también a asimilar esa frase repetida con insistencia que habla de una feria con «vocación de futuro», primero porque me parece una obviedad: vocación de futuro tenemos todos... qué remedio ¿cómo no estar «inclinado», «abocado» a lo que nos espera?, pero sobre todo porque con esa frase parece que se nos habla de un futuro ya predeterminado, escrito, y sinceramente, yo prefiero, ver para luego creer.



BIBLIOTECA



家何處是玉
驄嘶入画樓西
孝禄
微風穗李動高枝
冷落去门二月時
縮得園東無限恨
玉人歌舞醉歸遲
中川量

América en los libros

Ojos vendados. Estados Unidos y el negocio de la corrupción en América Latina, *Andrés Oppenheimer, traducción de Marina Oppenheimer, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 2001, 318 pp.*

Columnista desde 1983 de *The Miami Herald* y analista político de la CNN, el argentino Oppenheimer ha sido galardonado con premios como el Pulitzer, el Ortega y Gasset y el Maria Moors Cabot. La especificidad de sus temas, dentro del género de la investigación periodística, autoriza a mirar su obra en conjunto, relacionándola con los desvíos y compromisos que exigen las relaciones bilaterales entre Iberoamérica y Estados Unidos. La documentación que legitima esa pesquisa es una de las grandes virtudes de su trabajo, muy útil para recapitular las intrigas y también los fines ocultos que perfilan los políticos, los delincuentes a gran escala y los nuevos soberanos del mundo financiero, tres grupos de poder cuyas relaciones de interdependencia no suelen ser cristalinas.

Como en otras de sus creaciones, Oppenheimer acude a demostrar que la corrupción es un mal tan extendido en las democracias emergentes de América Latina, que es improbable su mejora sin un tratamiento en el cual colaboren con decisión Estados Unidos y Europa. Cabe emparentar este planteamiento con el que ya formulaba en un libro anterior, *Crónicas de héroes y bandidos*, en el cual estudiaba, sin escatimar detalles pintorescos, el proceder de aquellos grupos privilegiados por una bonanza económica indebidamente gestionada.

Dominan en el análisis de Oppenheimer las consideraciones acerca de multinacionales y gobiernos, concretamente aquellos que se ven implicados en los escándalos de corrupción. De acuerdo con su diagnóstico, el plan de reformas que cohesiona el libre mercado aún no ha servido para mejorar el nivel de vida de los trabajadores y de las clases medias de Latinoamérica, y la razón es bien simple: los funcionarios públicos y su entorno empresarial amalgaman otro tipo de relaciones que se deslizan hacia el beneficio particular. En el panorama de este tipo de actitudes, combatir contra la baratería no es sólo un imperativo moral sino un objetivo económico, pues arruina las finanzas de Iberoamérica al tiempo que erosiona sus instituciones democráticas y sabotea los programas multilaterales de asistencia.

Con respecto a la praxis, destaca el periodista que esa urgencia de acciones tajantes de los países ricos

para reducir el cohecho no debiera ser entendida como un intento de exculpar a los corruptos locales. No obstante, insiste en que esa lucha no será ganada sin cambios en las leyes de Estados Unidos y Europa; cambios que propicien un mayor control de las corporaciones multinacionales y de los bancos, para de esa forma imponer castigos al sobornado y a quien, desde otra frontera, propone la alfadía. Para quienes desconocen la hondura del tema, el volumen de Oppenheimer es útil para inventariar las patologías del liberalismo. Insistente y minuciosa, la entrega revaloriza la vieja demanda de disposiciones bancarias que impidan el libre tránsito del dinero sucio.

Historia del teatro argentino en Buenos Aires. El teatro actual (1976-1998), *Osvaldo Pellettieri (dir.), Galerna, Buenos Aires, 2001, 623 pp.*

El espectáculo teatral ha inspirado buena parte de la obra de Osvaldo Pellettieri, profesor titular de la cátedra de Historia del Teatro Argentino y Latinoamericano de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Muestra de esa perdurable fascinación es el volumen que justifica estas líneas: el quinto de un proyecto colectivo que, bajo su dirección, recorre la cronología teatral argentina en Buenos Aires desde 1770 hasta 1998.

Como puede advertir el lector, sus minuciosas páginas registran el cambio de la escena bonaerense, comprenden su doctrina y administran las acotaciones en que se complace el anecdotario de los cómicos. Un rasgo cabe resaltar: el hecho teatral se analiza aquí en su dimensión más amplia, abarcando la hechura del texto dramático y del texto espectacular, su tránsito y también su recepción, con lo cual queda advertida la interacción existente entre los diversos despliegues del fenómeno.

Desde otro ángulo, el director del estudio observa que la dramática y la puesta en escena argentinas forman parte de un sistema teatral. Un sistema que no sólo posee una intensa textualidad; también puede mostrar sus propios modelos, y como es notorio, evoluciona entregándose a los ejercicios más o menos ilustres de la novedad y la ruptura.

Al reconocer esas convenciones propias, moduladas por su vínculo con la comunidad espectadora, Pelletieri deja clara la filosofía de esta serie. Siete tomos la componen, y sus títulos, citados a continuación, declaran el embebimiento teórico del conjunto: *Período de constitución del teatro argentino c. 1700-1884* (I), *Subsistema de la emancipación cultural c. 1884-*

1930 (II), *Subsistema moderno I 1930-1949* (III), *Subsistema moderno II 1949-1976* (IV), *Subsistema moderno 1976-1998. Segunda y tercera fase*(V), *Diccionario de actores del teatro argentino en Buenos Aires 1700-1998* (VI) y *Diccionario de directores del teatro argentino en Buenos Aires 1700-1998* (VII).

En el quinto volumen del ciclo, al reducir a sus componentes característicos la modernidad teatral argentina, Osvaldo Pellettieri describe el marco que la condiciona. De acuerdo con una insistencia en fórmulas como el realismo reflexivo y el realismo critico, los dramaturgos «no pudieron escapar al principio constructivo del encuentro personal. Todos escribían o ponían en escena o actuaban para probar una tesis realista que tuviera que ver con el cuestionamiento al autoritarismo en la realidad nacional». Es obvio que dicho perfil corresponde a la genealogía de piezas, representaciones y artistas que habitan una zona intermedia, transicional, en cuya descripción se demora muy oportunamente el texto.

Camilo Cienfuegos, *Carlos Franqui, Seix Barral, Barcelona, 2001, 223 pp.*

Son muchos los motivos que justifican el interés por Camilo Cienfuegos del escritor y periodista Carlos Franqui (Cuba, 1921). Los hechos de su vida son de fácil vinculación al guerrillero. En la clandestinidad contra Batista, Franqui fundó el diario *Revolución* y se instaló desde 1958 en Sierra Maestra, donde dirigió Radio Rebelde. Al cabo de una década, aún continuaba el ejercicio revolucionario: en 1967 organizó el Salón de Mayo y un año después, el Congreso Cultural y el Museo de La Habana. Sin embargo, la clausura de este último coincidió con la intervención rusa en Checoslovaquia, y ambos acontecimientos no desentonaban con la nueva actitud del castrismo. Poco después, Carlos Franqui se exiliaba.

En cierto modo, su repudio de Castro es una positiva ventaja en una obra como la que reseñamos, pues permite al autor conjeturar sospechas muy razonables. Sin duda, estos informes no omiten detalles sabrosos que comprometen la honorabilidad de la cúpula revolucionaria, cuyo tránsito entre el nacionalismo y la dictadura comunista perdura en otros manuales. Es verdad que Camilo Cienfuegos (1932-1959) aparece como una tercera vía en ese funesto proceso; de ahí que su biógrafo lo oponga a sus adversarios en el terreno ideológico para modelar literariamente esa tradición que, de acuerdo con la rebusca de Franqui, propició la muerte del jefe rebelde.

Antes de ensayar un análisis de su posible asesinato, el escritor sitúa a

Cienfuegos en La Habana, el 2 de enero de 1959, tras la rendición del campamento militar de Columbia, y lo describe como «un joven guerrillero de negra barba y larga melena, que tenía el aire de un Cristo rumbero, alegre, sonriente, sencillo, sin aires de grandeza, de palabra vibrante y breve. Que tenía una entonación muy cantada, y un moverse como si bailara un son». Alguien popular, bien distinto al severo Ernesto Guevara o al mítico Fidel, y por supuesto, alejado de un cuarto personaje que el autor describe con metonimia lombrosiana: Raúl Castro, «pequeño y disminuido, blancuzco y lampiño, insignificante y con un bigotito hitleriano y una melena algo femenina, con un complejo napoleónico fidelista, que hacía que cuando hablaba se enfureciera, violentara y vomitara siempre amenazas y palabras agresivas».

Camilo Cienfuegos fue designado jefe del Estado Mayor del Ejército Rebelde, pero su trayectoria es presentada en contraste con la de Raúl Castro, quien acabó transformando esa guarnición en una fuerza militar comunista. Junto a la silueta ejemplar del guerrillero alegre y valeroso, que hace mover al personaje en lides propias de novela caballeresca, se insinúa un discreto compromiso político, alejado del antiamericanismo de Guevara y Raúl Castro. En esta línea que destaca su biógrafo, el programa de Cienfuegos parece identificar la Revolución con el pensamiento martiano, el anticaudillismo y la libertad.

La última escena corresponde al 28 de octubre de 1959, cuando Camilo desaparece en el *Cessna* que volaba desde Camagüey hasta La Habana. Aquí el episodio se complica, pues Franqui defiende la posibilidad de un sabotaje. Con ello, siempre desde su horizonte personal, rubrica el acento malhechor de la inteligencia castrista y deplora una antigua costumbre de las revoluciones: la aniquilación de sus mejores vástagos.

Estruendo y liberación. Ensayos críticos, *Antonio Candido, edición de Jorge Ruedas de la Serna y Antonio Arnoni Prado, Siglo XXI Editores, México D.F., 2000, 262 pp.*

Los juicios del profesor y crítico Antonio Candido han pasado a formar parte destacada de la historiografía de la literatura brasileña. No en vano, sus libros han sido siempre el testimonio de un lector comprometido tanto intelectual como políticamente, atento a los mecanismos de autoridad que ciñen la escritura en portugués. Para reconstruir la prolongada visita de Candido a ese territorio de ficciones, en la colectánea dispuesta por Ruedas de la Serna y Arnoni Prado aparece perfectamente definido el protocolo central de su galería. Así, defiende

el homenajeado que «el punto de partida del crítico debe ser la sistematización de sus intuiciones, nacidas de una lectura perceptiva, en una especie de aventura mental que depende de la cultura y de la sensibilidad de cada uno». Libertad de impresión que, sin lugar a dudas, cabe advertir en esta serie de artículos, escritos entre 1944 y 1997.

Su diversidad temática, formal y estética se adivina en la táctica y objetivo que guían la ejecución de cada uno de los textos. Con mayor anhelo, hay ensayos de saludable elaboración intelectual, como el que señala la singularidad de Oswald de Andrade, o como aquellos otros que trascienden las circunstancias interiores del romántico José Martiniano de Alencar y del autor de *Raizes do Brasil*, Sérgio Buarque de Holanda. Dentro de ese canon, figuran otros escritos más depurados, que sintetizan lo sensible de cada autor con un fin divulgativo, a la manera de los que caracterizan al compositor y poeta Adornirán Barbosa y al escritor Mário de Andrade, quien «murió al entrar en esa etapa de serena grandeza, que construyó con sus propias manos y no pudo disfrutar». No escapa al lúcido diagnóstico de Candido otro personaje de fuste, Giuseppe Ungaretti, director de la Cátedra de Lengua y Literatura Italianas de la Universidad de São Paulo desde 1937 hasta 1942, dueño de un formidable anecdotario y modelo de su propia poética.

Sin embargo, si dejamos a un lado vistas generales sobre la cultura local, esta antología cubre otras zonas y abre la posibilidad de conocer escritos que dicen mucho sobre la biografía de su autor. Por ejemplo, el apartado sobre Euclides da Cunha no sólo apunta los fundamentos de una posible sociología euclidiana; también nos habla de la etapa en que Candido fue profesor asistente de sociología en São Paulo. En esa perspectiva testimonial cabe alinear vislumbres como el titulado «Literatura y cultura de 1900 a 1945 (Panorama para extranjeros)», el relato de su cooperación con el Fondo de Cultura Económica, o el texto militante en el cual rememora su estancia en Cuba, como miembro de una de las comisiones dictaminadoras del premio Casa de las Américas («Cuba –nos dice– logró un máximo de igualdad y justicia con un mínimo de sacrificio de la libertad»).

Con todo, de la secuencia de escritos que forman el autorretrato, quizá el que mejor rescata su pedagogía sea el breve análisis poético de Manuel Bandeira, pues con él cabe oír al maestro en el aula, su contexto más pertinente.

Crítica y ficción, *Ricardo Piglia, Anagrama, Barcelona, 2001, 226 pp.*

Las conversaciones que dan materia a este volumen han sido recopi-

ladas en diversos lugares: los pliegos de información general, intervenciones en revistas e incluso alguna encuesta de orden literario. Los interlocutores del escritor conocen con minucia sus escritos, y revisan con él un variado arsenal donde se conjugan el criterio y juicio que Pligia tiene de su obra, el afán de situarse frente a las cuartillas ajenas, y también consideraciones de orden público, donde insinúa los problemas genéricos de su tiempo y defiende una irrevocable vocación de cultura.

El propio narrador admite las reformas que ha experimentado este coloquio desde que fuera editado en 1986: las nuevas ediciones han permitido la incorporación de enmiendas, con mirada atenta por lo que cada charla tiene de biográfico. Claro que esa vigilancia no obsta para que sean los autores de las entrevistas quienes modulen el tono de cada encuentro. Con todo, este volumen de hoy nos permite apreciar los aspectos sobresalientes del imaginario libresco de Piglia. Por lo demás, buscando un orden, cada uno de los diálogos se afinca en un tema, lo cual no evita desencajes, análisis particulares y también ese júbilo que el autor logra por medio de su oficio. Los títulos de cada testimonio nos dan la pauta de su contenido. Así, el análisis de la literatura de ficción encierra un significado personal. No en vano, para Piglia «el crítico es aquel que reconstruye su vida en el interior de los textos que lee. La crítica es una forma posfreudiana de la autobiografía». En el fondo, tal aserto alcanza su forma más genuina cuando la escena se carga de preferencias. Como advertirá el lector, hay tres oportunidades en que ello se pone especialmente de manifiesto: cuando el escritor evoca a Roberto Arlt («Hasta ahora su estilo lo ha salvado de ir a parar al museo: es difícil neutralizar esa escritura, no hay profesor que la resista»), cuando desglosa la narrativa cinematográfica («En el cine hay que desconfiar de las palabras, en la literatura también pero en otro sentido») y cuando reconstruye la memoria («La ausencia casi total de literatura que hubo en mi infancia fue sin duda lo que hizo de mí un escritor»).

También habla Ricardo Piglia sobre el género policial, y esto nos lleva a un examen de Borges, apurado hasta penetrar en un espacio de sabrosas dualidades: novela y utopía, literatura y vida, ficción y política en la literatura argentina. Y en el panorama de estos impulsos, el libro registra nuevas orientaciones. Precisamente a una de ellas corresponde una secuencia de opiniones acerca de *Sur* («En más de un sentido habría que decir que es una revista de la generación del 80 publicada con 50 años de retraso»). Y a otra, un testimonio afianzado en Faulkner, donde se ubica la probable filosofía que inspira toda la

entrega. Nada más explícito que este detalle: «La literatura se construye sobre las ruinas de la realidad. Las ciudades de la literatura han existido pero ya están destruidas. Todas son como la Ítaca de Odiseo, lugares reales que se han perdido. Por eso cuando uno recorre un lugar que ha leído (por ejemplo el Buenos Aires de Borges o de José Bianco) sólo encuentra fragmentos, como si se tratara de recuerdos de infancia».

El viaje, *Sergio Pitol, Anagrama, Barcelona, 2001, 168 pp.*

La introducción que abre el volumen y el propio título nos proporcionan las claves de su interés. No se olvide que el punto de partida y de llegada que maneja Sergio Pitol (México, 1933) es el viaje; esto es, un camino de identidad, evolución intelectual y enriquecimiento íntimo. Este asunto encauza a otro contiguo: connotar la memoria a través de anécdotas sucesivas o sincrónicas, lecturas fielmente remitidas al texto e imágenes desencantadas, cuyo acarreo en forma de libro sugiere una postura libertaria ante los géneros. Una mezcla de autobiografía y fantaseo elegante que tiene su razón de ser en los seis años que Pitol pasó en Praga con un cargo diplomático.

Desde mayo de 1983 hasta septiembre de 1988, el escritor asistió a un período fundamental que, en principio, le animó a redactar algunas reflexiones. Como él mismo apunta, al releer sus cuadernos, no halló nada sobre Praga, pero en cambio encontró un sobre con apuntes acerca de un breve viaje que hizo a la Unión Soviética, mientras Gorbachov daba forma a su experimento político. Invitado por la Unión de Escritores de Georgia para visitar esa república, llegó finalmente a Tiflis, donde la *perestroika* formaba ya una especie de paradigma social, y fue así como pudo presenciar algo único: «los primeros pasos de un dinosaurio por mucho tiempo congelado».

Praga, Moscú y el Cáucaso son los tres ejes de este plano de coordenadas literarias, del que puede elegirse nombrar a Pushkin, Nabokov, Bakhtin, Dostoievski o Tolstoi, sin que ello permita rescatarlos para el pensamiento crítico más convencional. Deshecha esta primera generalización, el trayecto de Pitol distribuye en cada campo impresiones heterogéneas, y lo hace con estilo original, mediante el acopio de fábulas, notas de archivo y cavilaciones aún más agudas en las entretelas de su discurso. El resultado es una reunión colecticia de impresiones, y a la vez un ensayo de liberación frente a los moldes del relato viajero al uso. Otro aspecto que favorece esta escritura es la elección de los convocados. Si el director teatral Vsiévolod Méyerhold aparece como autor de una carta dirigida

a Mólotov –en la cual detalla la ferocidad de las torturas a que es sometido–, la escritora Marina Tsvietáieva manifiesta un destino que no deja de orientarse hacia la tragedia. Estas y otras figuras contribuyen a proyectar un universo discontinuo, fascinante, cuyo contraplano bien pudiera ser la novela *Domar a la divina garza* (1988), ideada por el narrador mexicano mientras viajaba por el Cáucaso.

El último minuto, *Andrés Neuman, Espasa Calpe, Madrid, 2001, 178 pp.*

En medio de ese período de tanteo y aprendizaje que estimula a los jóvenes autores, Andrés Neuman (Buenos Aires, 1977) ya ha encontrado tono para su escritura, cuyo carácter viene dado por la posmoderna disolución de los géneros y por las paradojas de la levedad. A no dudarlo, estos relatos que vamos a considerar son muestra de esa tendencia, e insisten mucho en el temario acomodado al conjunto de la obra de Neuman, compuesta por dos libros de poemas, *Métodos de la noche* (1988) y *El jugador de billar* (2000); una novela, *Bariloche* (1999), que fue finalista del Premio Herralde; y un anterior repertorio de cuentos, *El que espera* (2000).

En una dirección exuberante pero segura, el escritor defiende la filosofía de su última pieza, fundamentada en la certeza de los procedimientos. Insiste Neuman en que la literatura contemporánea ignora el aparato geométrico: persigue afanosa el mestizaje, y sin contradicción notable, se revela básicamente procedimental. De hecho, el narrador descree en la adscripción genérica: más bien le importa que muchos cuentos sean, sobre todo, «una encrucijada temporal, una bomba de tiempo». De todo lo cual se infiere que lo oportuno para él, más que la fijeza de impresiones teóricas, es contar con eficacia y en límites relativamente estrechos *el último minuto* de cada relato.

Emancipado de la prolijidad y de las vastas proporciones, este volumen sobresale por la variedad de sus argumentos y por la tersura y amenidad de su expresión, dando la voz de alarma contra especies narrativas demasiado frondosas. Varias de las composiciones aquí reunidas patentizan un oficio seguro, robustecido en la expresión, tras del cual se adivinan el esfuerzo y el talento. Nace de aquí el interés de cuentos donde se entreveran el espanto y cierto lirismo pesimista –«El ahogado», «Continuidad de los infiernos»–, el afecto sereno por el momento, la visión delectable –«Un cigarrillo», «Ars volandi»–, el humor negro y las convulsiones morales –«Carne pasada»–, e incluso el enigma –«El discípulo»–, igualmente ligero.

De fantasías y galanteos (Estudios sobre Adolfo Bioy Casares), *Trinidad Barrera, Bulzoni Editore, Roma, 2001, 131 pp.*

Acortando la distancia ante sus máscaras literarias, Bioy Casares (Buenos Aires, 1914-1999) ensayó diversas modalidades de una transformación que se puede analizar adoptando dos o quizá más perspectivas. He aquí un código engranado siempre con varios otros, y en definitiva, una alianza entre términos desigualmente aproximados, un tránsito que se emprende a la vez en dos o más planos, cambiando de hemisferio, siguiendo el desenvolvimiento de una mitología que lleva lo real y lo fingido hasta el orden de la simultaneidad. Y en esta mediación de la sincronía, hallamos al dandy juguetón que fue maestro de un género solemne –el fantástico–, y por qué no, al amigo que determinó junto a Borges las coordenadas de un doble heterónimo, sin discutir sobre los méritos respectivos. Casi pudiera decirse que ese consorcio interioriza una postura discreta, de buen tono. Cuando menos, sirvió a Bioy para acantonar la autoría y su publicidad en un solo plano. Cosa curiosa: el fallecimiento de Borges puso en realce una nueva costumbre. Así lo leemos en *Descanso de caminantes*: «Ya conté una vez que en una comida de la Cámara del Libro, poco después de la muerte de Borges, me sorprendió el trato que se me daba. (...) Se me ocurrió que la gente era ingenuamente monárquica; muerto el rey, ponían en su lugar al heredero que se les antojaba más adecuado. No por méritos, por razones sentimentales y casi hereditarias. Yo era el amigo más próximo a Borges, sin duda el escritor más próximo a Borges». En esa exaltación, no escasea la bibliografía, y acá venimos a presentar una nueva muestra. Trinidad Barrera es catedrática de Literatura Hispanoamericana en la Facultad de Filología de la Universidad de Sevilla, y ha escogido la evocación de un autor tan escurridizo para vertebrar esta breve anatomía crítica, a lo largo de la cual se deslizan el mundo y maneras de Bioy, la coherencia interna de sus escritos y su mesurada conducta de narrador. Advertidas estas cualidades, se añade al examen el cuestionamiento de la realidad, el resorte sugestivo e irónico y hasta ese diálogo intertextual que nos tiende en la madrépora de sus escritos.

En definitiva, ya no se trata de un estudio discreto, homologado académicamente, sino de un sondeo más delicado, cuyo mérito excede la simple conmemoración. De claro interés para todo lector de Bioy, *De fantasías y galanteos* reúne siete estudios que diseñan claves de lectura e incursionan con esmero en una identidad estética ante la vida.

El desbarrancadero, *Fernando Vallejo, Alfaguara, Madrid, 2001, 197 pp.*

La búsqueda que aquí emprende el autor de *La Virgen de los sicarios* (1994) está dominada por el tema de la enfermedad. Pero además, al narrar sus desarreglos, se abandona casi enteramente a la organización discursiva de ese gesto universal que es la muerte. En el interior de un cuadro tan amplio, los grados singulares nacen de la experiencia autobiográfica. De ahí que los concurrentes se encuentren con la gangrena y el reblandecimiento de un personaje verdadero, y como quiera que dicha dolencia apela a otros campos semánticos, Vallejo coteja la nervadura del enfermo y la de su país, para de ese modo diseccionar una serie más ambiciosa de patologías.

Comprometida por derecho propio con lo narrado, la voz en primera persona es coloquial, rabiosa; guía el relato y determina su interés cuando el tapiz comienza a rasgarse: «Volví cuando me avisaron que Darío, mi hermano, el primero de la infinidad que tuve, se estaba muriendo, no se sabía de qué. De esa enfermedad, hombre, de maricas que es la moda, del modelito que hoy se estila y que los pone a andar por las calles como cadáveres, como fantasmas translúcidos impulsados por la luz que mueve a las mariposas».

Las cadencias, la deliberada naturalidad y el detalle provisorio son las lógicas peculiares de un relato dicho –en voz bien alta– por un misántropo. Con acierto, la dinámica narrativa mide el progreso del mal, y en este cauce, buena parte de la trama está montada sobre la sintomatología neurótica de Darío, aún más elocuente cuando él intenta atravesar la oscuridad tras derrochar la vida. Con todo, en lugar de apelar al tópico, aquí el relator escapa de la elegía sentimental. Ni siquiera el bien morir –un tanteo consolador– logra aminorar la desolación: «¿Con el bien o sin el bien, no te suena eso (...) como a redundancia? Para eso han estado siempre los médicos, para desbarrancarnos, con la bendición del cura, en el despeñadero de la eternidad». Las astucias literarias de Vallejo, sus matizaciones del imaginario sexual, la investigación de la mitología propia –sembrada de sugestiones–, el color de los viejos retratos del álbum y una indiscutible habilidad para desarrollar la promesa enunciada en el título, hacen que su novela sea una lectura lacerante, ácida, nada superficial, donde se va desgranando un código para entender la implacabilidad de la vida. Queda, pues, en manos del lector un texto que continúa con robustez la trayectoria fijada por el escritor colombiano, aunque sin responder en este caso al arquetipo de furia y piedad definido en *La Virgen de los sicarios*, con todas las implicaciones que ello conlleva.

Guzmán Urrero Peña

Los libros en Europa

Mater Dolorosa, La idea de España en el siglo XIX, *José Álvarez Junco, Taurus Historia, 684 pp.*

El hecho de que haya existido en Europa una estructura política que ha respondido, con leves variantes, al nombre de «España», cuyas fronteras se han mantenido básicamente estables a lo largo de los últimos quinientos años, es un fenómeno que al profesor Álvarez Junco le ha parecido digno de estudio, máxime si tenemos en cuenta la enorme fluidez fronteriza del continente europeo durante ese periodo. Tan ambicioso proyecto no pretende ser una historia total ni una obra enciclopédica, de referencia, donde el lector puede buscar respuestas para cualquiera de los problemas relacionados con la formación de la identidad española y su adaptación al mundo de las naciones.

El autor centra su estudio en el siglo XIX, aunque también dedica páginas a la etapa anterior en su afán de búsqueda de antecedentes. El campo en el que se mueve su trabajo es el de la historia político-cultural, ya que apenas encontramos en él referencias a la historia económica, o socioeconómica, ni a la jurídica o institucional.

Álvarez Junco nos ofrece su visión sobre la construcción de la identidad española, estructurando su obra en cuatro partes: Los orígenes de la identidad moderna; La nacionalización de la cultura; La opinión conservadora y Éxitos y fracasos en el nacionalismo español del siglo XIX. En la primera parte, recorre rápidamente los siglos medievales y los modernos. En la segunda, repasa toda la cultura del siglo XIX: historia, literatura, pintura, música, arqueología, antropología... En la tercera parte, se enfrenta con la inmensa cuestión de las creencias y la cultura religiosa en su relación con la españolidad. En la cuarta, finalmente, da un diagnóstico global sobre las funciones políticas del nacionalismo español en el siglo XIX e incluso especula sobre sus secuelas en el siglo XX.

El trabajo que comentamos viene a ser una lectura imprescindible para comprender las claves de nuestra identidad nacional, desde el punto de vista de un intelectual que considera que el nacionalismo es un sentimiento humano y respetable pero que cree también que debe relativizarse y que sería muy conveniente que los «creyentes» se distanciaran, desacralizaran un tanto estos temas e incluso les aplicaran cierta dosis de humor, humor que al profesor Álvarez Junco no le falta en su rigurosa indagación sobre el

proceso de construcción de España y lo español, en la que sugiere a los españolistas que no se ofendan si captan el mensaje de que no hay una España eterna; ni a los antiespañolistas si leen que la española es una identidad muy antigua y que ha resistido muchos y muy fuertes embates a lo largo del tiempo. Ambas cosas son ciertas.

La intención principal de este libro es entender el problema, y su deseo político el arrojar una rama de olivo entre los contendientes apelando a su racionalidad.

Isabel de Armas

Sindicatos y partidos políticos españoles. ¿Fracaso o frustración? 1870-1977, *José Manuel Cuenca Toribio, Unión Editorial, Madrid, 2001, 229 pp.*

Partidos y sindicatos católicos españoles son, en esta ocasión, abordados por la pluma del más veterano investigador de la historia eclesiástica española contemporánea, cuyos avatares a lo largo de poco más de un siglo desembocaron en una frustración que, «como el pretorianismo, el débil desarrollo económico y la desmovilización política, fue seña de identidad de nuestro inmediato ayer, *humus* del presente». Contribuye el autor a romper el perfil monolítico que usualmente se tiene en mente, mostrando, por el contrario, la riqueza de posturas, luchas internas y externas que se dieron cita en cada momento y lugar; así como cuestiones de gran importancia para la historiografía y posicionamientos de loable y necesaria ecuanimidad.

El año de la proclamación de la libertad de cultos en la primera Constitución del Sexenio se toma como origen de los movimientos políticos y sociales de los grupos que se autocalificaban y hacían del catolicismo su seña de identidad. Su actitud contestataria, empero, se consumió pronto, debido a la rápida y fácil incorporación de la «Unión Católica» al régimen canovista y al darse en el Solio Pontificio un relevo en mejor sintonía con el estadista malagueño. Por otro lado, a pesar del naufragio en el mismo periodo de los «círculos católicos obreros», su balance no fue enteramente negativo, pero el avance de los acontecimientos los proyectó hacia un horizonte sindical para el que no estaban preparados.

En una segunda etapa (1898-1936), de mayor importancia, establece un balance sindical pesimista, a pesar de lo positivo de algunos puntos, debido a la falta de arraigo profundo de las asociaciones en las zonas de mayor densidad obrera –ámbito preferente de los «Libres»– y los no pocos defectos de las rurales –ante todo, el sindicalismo mixto «comillense», aus-

piciado por Nevares y López Bru–. También por la insuficiencia de las élites vertebradoras –aunque no se careció de individuos de valía– y la dependencia y consiguiente tutela ejercida sobre ellas por contados personajes acaudalados, junto a las escasas aportaciones de la burguesía agraria y la patronal a una empresa en la que, en último término, no creían.

En cuanto a los partidos, una serie de hitos –manifiesto del «Grupo de la Democracia Cristiana», Acción Nacional, Partido Social Popular– jalonaron el sendero que precedió a la aparición de la CEDA. Nacida del sindicalismo católico agrario septentrional y levantino, no fue, empero, lineal la historia de esta democracia cristiana de delicados equilibrios, pesos y contrapesos, no siempre bien entendidos ni respetados.

La Guerra Civil abortó los diferentes movimientos mencionados. Durante la misma, el mapa del sindicalismo de inspiración cristiana no correspondió por entero al de los bandos enfrentados y la participación de éstos fue muy variada y desigual. La integración de las asociaciones no suprimidas en el Sindicato Único Nacional se llevó a cabo con cierta resistencia y subterfugios en algunos casos.

A partir de los años cincuenta, componentes de la «familia opusdeísta y tecnocrática» del régimen franquista impulsaron los vientos del aperturismo. Pero a lo largo de esta tercera etapa, el creciente distanciamiento y divergencia entre la facción monárquica y la más izquierdista, junto con la reluctancia de algunas figuras hacia un partido abiertamente confesional, motivó los desfavorables resultados obtenidos por estas formaciones en los comicios de la Transición. Ningún partido actual ha recogido el testigo de sus valores genuinos.

Extraordinario valor tiene la presente obra como manual para curiosos y especialistas, faro y guía para quienes en un futuro consagren nuevos rumbos de una investigación ecuánime, seria y rigurosa, en modo alguno reñida con una igualmente importante calidad expositiva como la que hace gala nuestro autor.

José Manuel Ventura Rojas

El palacio de la sabiduría, *Diego Martínez Torrón, Sial, Madrid, 2001.*

Entre *Guiños* (1980) y *El palacio de la sabiduría* transcurren veinte años, un viaje en el que Diego Martínez Torrón decidió partir, allá por 1976, desde la alegría surrealista de sus años en Madrid, las metáforas que se cruzaban buscando imágenes ignotas, ante la inminencia de un nuevo tiempo político cuyas claves estaban aún por desvelar. Hay una

desorbitada fuerza seductora, de joven letraherido por las nubes eléctricas y urbanas, en los poemas en prosa de *Guiños*. En esta clave se engarza *Alrededor de ti* (1984), que supone un giro, desde el simbolismo decadente de las imágenes primeras, alegres y extrañadas, hacia una cierta ética de la transparencia, tal y como advertimos en *Las cuatro estaciones y el amor* (1990). Más adelante mostrará Martínez Torrón su decantación definitiva hacia una poética de invertebrada claridad, como se vio en *Tres pájaros en primavera* (1995).

Antes, en *La otra tierra* (1990), el poeta vuelve la vista atrás, desde la cadencia familiar, y recuerda los años espléndidos, rebeldes, la noche tormentosa y el champán, los jóvenes artistas en el espigón del puerto leyendo poemas de Shelley y de Keats, años de amistad y panteísmo. Su corazón es el mismo, y sólo ha cambiado de destino.

Así llegamos a *El palacio de la sabiduría* (2001), compuesto por *Deliquios, Días* y *Sobre tus labios*. *Deliquios*, a través de invitaciones sutiles, deja en el aire la apertura subyugante de aquellos años, entre la fabulación y la esperanza, que también protagonizaran su primer libro, *Guiños*. De nuevo la juventud como paraíso inabarcable, salvaje y despoblado, pero con la secreta intención de encauzar esa alegría hacia un fin más alto: el poeta encuentra una felicidad, redentora y efímera, al contemplar el silencio de pechos de mujer dormida, y termina admitiendo que sólo busca el silencio, huir de las cosas que ruedan por las calles como el soplo de un viento vagabundo.

En *Días*, Diego Martínez Torrón vuelve a la prosa poética que tan altas cotas alcanzara en *Guiños*, para descubrir que estamos doblando en dos la esquina rutinaria de la vida.

En este contexto aparece la última parte de *El palacio de la sabiduría, Sobre tus labios*, el amor alcanzado en una madurez que se afianza más allá de lo físico, más allá de la carne y lo finito. Llegados a este punto, ¿qué puede la muerte cuando se ha alcanzado la sima que se busca y se cultiva? ¿Qué puede la muerte contra la madurez del poeta? Martínez Torrón responde: nada importa que la vida se nos vaya. Basta con que creemos momentos mágicos en un instante de amor o de poesía. La muerte nada puede contra eso.

Joaquín Pérez Azaústre

El derecho de gentes y una revisión de la idea de la razón pública, *John Rawls, traducción de Hernando Valencia Villa, Paidós, Barcelona, 2001, 224 pp.*

Siguiendo con la línea de pragmatismo contractualista expresada en

su libro sobre la justicia como equidad, Rawls se aboca ahora al venerable *jus gentium*: las leyes que todos los pueblos tienen en común. Pretende aplicarlo tanto a las sociedades liberales democráticas como a los Estados que llama decentes, o sea no liberales pero razonablemente legítimos, justos y estructurados jurídicamente. Fuera quedan los absolutismos benignos, los Estados lastrados por condiciones desfavorables y los Estados proscritos, conforme la curiosa nomenclatura de Rawls.

La propuesta general es una utopía realista, según sus términos, fundada en las consideraciones kantianas sobre la paz eterna. Un relacionamiento internacional basado en la razón y en la conveniencia resueltas por sumisión al contrato social, debería acabar con los problemas de la guerra, la inmigración, la miseria y el deterioro del medio ambiente.

Rawls no se propone redactar un tratado ni un manual de derecho internacional público. Tampoco, un guión diplomático ni una plataforma de política internacional concreta. Trabaja con abstracciones y deseos utópicos, a sabiendas de que la utopía nunca se cumple pero que sin ella no existe nada deseable y, en consecuencia, ninguna acción política más o menos efectiva. Su contractualismo pragmático parte de una concepción laica y convencional del poder, que no tiene fundamentos inamovibles, sean naturales o sobrenaturales. Resulta un buen antídoto contra los integrismos febriles y agresivos de nuestros días, y erige, una vez más, la imagen consoladora de una humanidad autorregulada por esa facultad universal y objetiva que es la razón universal.

Animales racionales y dependientes. Por qué los seres humanos necesitamos las virtudes, *Alasdair Mac Intyre, traducción de Beatriz Martínez de Murguía, Paidós, Barcelona, 2001, 204 pp.*

Ya Santo Tomás de Aquino sostuvo que el hombre es un animal dependiente y vulnerable. A la vuelta de los siglos, los neodarwinistas como Mac Intyre recogen la memoria del Aquinate y le dan carnadura científica. Cabe preguntarse si la moral es una ciencia, a lo que el naturalismo responde radicalmente que sí. En efecto, se trata de algo radical: el origen del hombre, que es un origen animal. El hombre es una especie que reúne ciertas características morales, no alejadas de, por ejemplo, las que exhiben los delfines.

En tanto animal, el hombre tiene una ética que consiste en constituirse como agente libre e independiente de acciones prácticas. Se relaciona con los demás porque necesita de ellos, y viceversa, con lo que ha de vivir en sociedad. Es claro que el

reino de la naturaleza lo es de la necesidad y allí no cabe la Libertad, mucho menos las libertades codificadas de nuestra civilización. En este punto flaquea el razonamiento de Mac Intyre. Efectivamente: ¿por qué la disidencia entre culturas distintas y éticas divergentes, cambiantes con los tiempos, si es que la especie humana es una sola, natural y animalmente una sola? Al prescindir del factor histórico y reducir nuestra historia a la historia natural evolutiva de Darwin y sus epígonos, el autor evita explorar la dimensión dialéctica del hombre, su capacidad (la nuestra) de vivir y pensar sus contradicciones, tarea esencialmente ajena al mundo animal. Nada digamos de la multiplicidad de lenguas producidas y aniquiladas por los hombres desde Babel a nuestros días.

Con todo, Mac Intyre representa a una zona poderosa del pensamiento actual, el pragmatismo naturalista, que ve en la filosofía, o lo que sea, un campo de decisiones prácticas a tomar, desde luego, por quien puede tomarlas.

El inconsciente: existencia y diferencia sexual, *Jorge Alemán Lavigne y Sergio Larriera Sánchez, Síntesis, Madrid, 2001, 223 pp.*

El encuentro de Heidegger y Lacan ha sido un episodio fuerte en la historia del psicoanálisis contemporáneo. En efecto, la primacía de la existencia sobre la esencia se corresponde al primado del significante sobre el sujeto y de eso que Lacan denomina la *lalengua* y que antecede a la lengua y a su ejercicio cotidiano en el habla.

Alemán y Larriera, trabajando desde el psicoanálisis y su condigno aparato técnico, abordan, más allá de su disciplina y también más acá de su teoría, el gran tema existenciario del vínculo entre el hombre y el lenguaje. El hombre, ese *serdiciente* del vocabulario lacaniano, ese *animal loquens* que es porque existe y existe porque dice, habla, calla y comenta lo que dice, habla y calla.

Tanto la filosofía de la existencia como el psicoanálisis se han enfrentado con el problema epistemológico de fondo que supone vérselas con la palabra viva: el sujeto singular, la vida de cada quien, el peculiar ente que acepta ser nombrado con propiedad. En efecto ¿cómo construir una ciencia de cada sujeto, único e intransferible? ¿Cómo descifrar el tiempo del ente único, batido por las palpitaciones de la *lalengua*? Con minucia, los autores responden a ambas inquietudes básicas a través de un análisis del saber del análisis, que no es sólo una disciplina clínica sino una meditación del lenguaje sobre el lenguaje. A partir de este desafío, la herencia freudiana alcanza las proporciones de una filosofía del lenguaje, no en el sentido precep-

tivo clásico, es decir como examen de conciencia de la lingüística ante la filosofía, sino como exploración del decir del inconsciente que convierte el signo en cuerpo, tiempo, historia y, en sentido existencial: palabra.

Heidegger y los modernos, *Luc Ferry y Alain Renaut, traducción de Alcira Bixio, Paidós, Barcelona, 2001, 158 pp.*

El compromiso de Heidegger con el nazismo ha sido examinado hasta la saciedad y dado lugar a descalificaciones radicales de toda su filosofía como a reivindicaciones desde una perspectiva de izquierdas. Ferry y Renaut examinan, por el contrario, la lectura pronazi que Heidegger hace de sus teorías de la modernidad, es decir como esa metafísica del sujeto que se olvida del Ser (y se olvida de ser) para someterse a la razón instrumental tecnológica que le ofrece el mundo natural como vehículo para sus fines.

El capitalismo occidental y el comunismo ruso le parecían a Heidegger expresiones de la misma realidad filosófica: la modernidad, el hombre cosmopolita, sin tradición y sin dioses, desarraigado y desalmado. Sólo una Europa triunfante, o sea Alemania reconciliada con lo alemán, podrían plantear una opción al pensamiento tecnológico planetario, lo que hoy llamados globalización.

Despojada de su cháchara cancilleresca, la posición del guru de la Selva Negra es simple: hay que volver a la tierra, la sangre, los muertos y el suelo que evite la caída en el abismo. O sea: nacionalismo. La democracia no vale a estos fines y sí, en cambio, el *Führerprinzip*. Hasta el final, Heidegger defendió al nacionalsocialismo, aunque matizando que no su racismo antijudío ni la burocratización del régimen. Los nazis aplicaron mal su doctrina, pero ésta sigue siendo la buena.

Los autores señalan que la raíz de la postura heideggeriana es su radical antimodernismo, que no entiende que la crítica es moderna y ejercerla contra la modernidad es signo de modernidad. Lo mismo en cuanto al humanismo, que concibe al hombre como un ser procesal, abierto y trascendente, o sea: histórico. No tradicionalmente histórico, soportando la herencia del Ser como destino, sino como sujeto y objeto de su propia historia.

Las dos caras del liberalismo. Una nueva interpretación de la tolerancia liberal, *John Gray, traducción de Mónica Salomon, Paidós, Barcelona, 2001, 167 pp.*

La tolerancia liberal, tal como la expone Gray, tiene dos vertientes distintas: un consenso racional sobre el mejor tipo de vida y la cre-

encia de que los distintos modos de vida humana pueden florecer y convivir pacíficamente. Gray opina que la primera alternativa debe renunciarse en favor de la segunda, si es que el liberalismo pretende sobrevivir en la actual etapa de la modernidad. Locke concebía la tolerancia como el camino hacia la única religión verdadera, ya que, por definición, la verdad es sólo una. En cambio, Hobbes era indiferente en materia de religión y la tolerancia, en consecuencia, la manera más eficaz de asegurar una convivencia pacífica, una solución práctica y una elección de conveniencia.

Los conflictos de valores, en cierta tradición judeocristiana, apenas si expresan estados de imperfección a superar, ya que la vida óptima de la humanidad sólo puede ser una para todos a partir de la revelación. Platón y Aristóteles, que no creían en tales cosas, sin embargo, ya habían convenido en creer que el óptimo vital habría de ser el mismo para toda la humanidad, habitante de una ideal Cosmópolis.

La disyuntiva, para Gray, es dramática, porque el liberalismo unidireccional conduce al pensamiento único y se niega a sí mismo, en una suerte de totalitarismo de la necesidad. La salida que vitalice el pensamiento liberal ha de ser, pues, la proclamación de la diversidad tolerada como manifestación de una voluntad de convivir en paz aceptando valores incompatibles y la presencia de individuos con los que no deseamos compartir una sociedad pero a los cuales estamos necesariamente asociados. De tal modo, el liberalismo podrá seguir siendo la mayor voz de la generosidad que se ha escuchado en el planeta, según la expresión orteguiana.

Los estratos del tiempo. Estudios sobre la historia; *Reinhart Koselleck, traducción de Daniel Innerarity, prólogo de Elías Palti, Paidós, Barcelona, 2001, 154 pp.*

Una serie de artículos del historiador alemán nacido en 1923 permite repasar algunos de sus temas recurrentes, propios de la orientación que lo caracteriza, la llamada historia de los conceptos, deudora del marco filosófico mayor de la filosofía hermenéutica de Gadamer.

La experiencia de individuos y grupos en el tiempo modifica la historia. El pasado es, así, un objeto inestable y cambiante. Escribir la historia es, pues, reescribirla. Lo supo Tucídides y lo aprendieron algunos historiadores, aunque no todos. El positivismo intentó investigar los hechos tal como ocurrieron y luego se advirtió que no hay hecho histórico independiente de su narración. Resulta imposible distinguir el qué del cómo aunque sean conceptualmente distintos. Hay historia

precisamente porque la experiencia única de cada quien en el pasado no se puede reconstruir.

Otros asuntos colindantes inquietan a Koselleck, en primer lugar los del tiempo y el espacio históricos. La línea y el círculo, el progreso y la repetición, no son para él incompatibles, ni siquiera con la figura de la discontinuidad, el corte, la censura o el trauma histórico. Igualmente, es decisivo para el relato de la historia el espacio que se otorgue al objeto estudiado, porque su extensión lo define tanto como su situación dentro de los periodos del tiempo histórico.

Los tópicos que inquietan a Koselleck son los clásicos de la razón histórica. Esencialmente, le preocupan los que hacen a las relaciones entre el hecho y su versión, entre el *factum* y la retórica. Con ello nos impregnamos de la provincia limítrofe del discurso, o sea la literatura. Quizá la historia sea un capítulo de las bellas letras, así como la literatura está siempre anclada en un momento de la historia. Y ambas, dispuestas a partir hacia el eterno retorno o hacia el infinito futuro.

LTI. Apuntes de un filólogo, *Víctor Klemperer, traducción de Adan Kovacsis, Minúscula, Barcelona, 2001, 410 pp.*

Klemperer (1881-1960) fue un estudioso de la literatura francesa, enterado en filología comparada y judío. Por esta última razón, el Tercer Reich lo persiguió y lo confinó en una fábrica, sometiéndolo a sevicias, interrogatorios y humillaciones propias de aquel gobierno de terroristas. Evitó la deportación porque su mujer era aria y fue recogiendo datos acerca de la lengua del nazismo, que este libro expone con un rigor, una imaginación científica y una serenidad intelectual dignos de toda admiración.

La ideología es, ante todo, palabra. De ahí que los regímenes autoritarios y totalitarios tengan tanto cuidado con el uso permitido y las consiguientes prohibiciones del lenguaje. La abundancia de partículas negativas y privativas, la exuberancia de los eufemismos, el tono mesiánico de este nuevo Evangelio germánico, la gesticulación unida a la palabra, la repetición de consignas breves y perfiladas, todo ello constituyó una retórica de la vida como combate, defensa y guerra, que preparó a una sociedad para vivirse en el riesgo extremo de dominar el mundo o ser destruida por el mundo, que es lo que finalmente ocurrió.

Lo más patético de esta inteligente excursión por la memoria de nuestro anteayer histórico, es la semejanza que Klemperer encuentra entre el discurso de Hitler y el de Herzl, fundador del sionismo. La obsesión antijudía del nazismo encuentra una explicación psicoa-

nalítica: la identificación inconsciente con el enemigo que encauza todas las fobias del pueblo elegido. A la distancia, este sabio y paciente judío que sobrevivió al exterminio mejor organizado de la historia, reflexiona. Cuando le preguntan por qué estuvo preso, responde: «Pues, por ciertas palabras».

El secreto de Hitler, *Lothar Machtan, traducción de Juan María Madariaga, Planeta, Barcelona, 2001, 407 pp.*

La sexualidad de Hitler siempre dio lugar a conjeturas. Tal vez fuera débil o inexistente y de ahí su aureola misteriosa. Machtan corta por lo sano y sostiene que Hitler era homosexual, aunque admite que no se conservan pruebas directas del extremo. Ha de moverse siempre con testimonios indirectos (cuentos de cuentos) y conjeturas. Si se acepta, *a priori*, su tesis, los hechos cuadran. Si no, si se espera la demostración de los mismos, nada resulta convincente.

Por otra parte ¿qué importancia histórica tiene la homosexualidad probada o hipotética del *Führer*? Para Machtan, mucha. Su antijudaísmo proviene de que el escándalo homosexual de la corte guillermina (el asunto del príncipe Eulenburg) fue promovido por el judío Hirschfeld. La matanza de Röhm y sus amigos de la SA tuvo por objetivo suprimir a los homosexuales que podían testimoniar el plumero del Caudillo. Luego vino una represión contra todos los homosexuales que persiguió el mismo fin.

Aparte de lo cuestionable del libro, numeroso de documentos pero no de pruebas, es un riesgo tipificar a Hitler entre las supuestas irregularidades de la especie, como si el nazismo no hubiese sido aprobado por millones de alemanes y sostenido por buena parte de la dirigencia europea de su tiempo. Es cierto que las asociaciones estudiantiles, deportivas, militares y paramilitares tienen mucho de reducto masculino y admirativo contacto entre varones, pero este homoerotismo difuso e institucional sería una característica del sexo masculino y no del nazismo. El razonamiento de Machtan nos llevaría a concluir que los varones somos nazis por razones fisiológicas, lo cual no deja de ser peregrino.

El nazismo no fue excepcional ni Hitler era un simple loquillo suelto, aunque es le puedan adjudicar rasgos sintomáticos. La Historia ha digerido su sangriento menú.

B. M.

El fondo de la maleta

Idolatrías

En su libro sobre Shakespeare (*Shakespeare. La invención de lo humano*, traducción de Tomás Segovia, Anagrama, Barcelona) Harold Bloom intenta redefinir el humanismo, situando al escritor inglés en la caracterización esencial de nuestro concepto de lo humano. Es discutible esta exagerada simplificación, ya que el humanismo occidental, si bien tiene su recaída barroca (Montaigne, Pascal) viene de lejos, al menos desde el cosmopolitismo de Sócrates.

Pero lo relevante del planteamiento bloomiano es que, con toda sinceridad, escribe desde el pasmo y la idolatría que Shakespeare le produce. Son legítimos como vínculos de aproximación a un escritor. Finalmente, y de movida, lo que nos ligó con la escritura es algún tipo de relación afectiva y hasta corporal. Luego, la crítica toma distancia y elabora un objeto. Sin este pasaje, no hay operación crítica y la exclamación inicial, como en las historias de amor (te quiero, te adoro, te odio, te detesto, cielo e infierno de mi vida, etc.) continúa acorralada en la subjetividad del lector. A Bloom le falla este salto. Lo traiciona el corazón, víscera ilustre. También, cierto patriotismo, pues Shakespeare tiene que ver con los ingenios universitarios y algún poeta metafísico, pero parece evadido de la compleja telaraña barroca, internacional, si las hubo. No hay Hamlet sin Segismundo, como no hay Lear sin Don Quijote, ni Pascal sin Gracián, ni Góngora sin Marino y suma y sigue.

Bloom ha intentado hallar la Biblia secular de nuestro tiempo. Y, desde luego, no la ha encontrado en la literatura, que no es escritura inspirada por el Espíritu Santo, sino tarea humana que flota y arraiga en la historia. Admirar suele ser una manera de adorar y adorar, una manera de reconocer la santidad. Pero, como en todo enamoramiento, hay que advertir que el resto de la humanidad que no comparte la fascinación del enamorado queda fuera del juego.

Shakespeare colaboró a inventar lo humano, no lo inventó él solo. Tan poco solo estuvo y está en su magnífica empresa, que lo rodeamos miles de lectores y espectadores, que seguimos inventando lo humano con su ayuda y la de tantos.

Colaboradores

CARLOS ALFIERI: Crítico y periodista argentino (Madrid).
JORGE ANDRADE: Escritor argentino (Buenos Aires).
ISABEL DE ARMAS: Crítica literaria española (Madrid).
ANNA CABALLÉ: Crítica y ensayista española (Universidad de Barcelona).
ROSE CORRAL: Hispanista inglesa (Colegio de México).
MILAGROS EZQUERRO: Crítica y ensayista española (Aviñón).
EVA FERNÁNDEZ DEL CAMPO: Crítica de artes visuales española (Madrid).
ANA SILVIA GALÁN: Crítica literaria argentina (Buenos Aires).
JOSÉ AGUSTÍN MAHIEU: Crítico cinematográfico argentino (Madrid).
ROMÁN D. ORTIZ: Politólogo e historiador español (Instituto Ortega y Gasset, Madrid).
DIANA PARIS: Crítica literaria argentina (Buenos Aires).
JUDITH PODLUBNE: Crítica literaria argentina (Rosario de Santa Fe).
REINA ROFFÉ: Escritora argentina (Madrid).
NOEMÍ ULLA: Escritora argentina (Buenos Aires).
GUZMÁN URRERO PEÑA: Periodista y crítico español (Madrid).

Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana



Revista Iberoamericana

Directora de Publicaciones
MABEL MORAÑA

Secretario Tesorero
BOBBY J. CHAMBERLAIN

Suscripción anual:

Socios	U$S 65.00
Socio Protector	U$S 90.00
Institución	U$S 100.00
Institución Protectora	U$S 120.00
Estudiante	U$S 30.00
Profesor Jubilado	U$S 40.00
Socio Latinoamérica	U$S 40.00
Institución Latinoamérica	U$S 50.00

Los socios del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana reciben la *Revista Iberoamericana* y toda la información referente a la organización de los congresos.

Los socios protectores del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana reciben la *Revista Iberoamericana*, todas las publicaciones y la información referente a la organización de los congresos.

INSTITUTO INTERNACIONAL DE LITERATURA IBEROAMERICANA
Revista Iberoamericana
1312 Cathedral of Learning
University of Pittsburgh
Pittsburgh, PA 15260
Tel. (412) 624-5246 • Fax (412) 624-0829
iili+@pitt.edu • http://www.pitt.edu/~iili

Boletín de la INSTITUCIÓN LIBRE de ENSEÑANZA

N.º 44

Adolfo Sotelo Vázquez • Juan Manuel Díaz de Guereñu • Martín Rodríguez-Gaona
Marilar Aleixandre • Capi Corrales • Mar Vilar • Juan Velarde
Carlos Thiebaut • Juan Marichal • Vicenta Cortés
Alfredo Rodríguez Quiroga • Manuel Mindán Manero • Diego Catalán
Elvira Ontañón • Santos Casado • Isabel Vilafranca
Juan Francisco García Casanova • Conrad Vilanou • Carlos Wert

Director: Juan Marichal



Número suelto
España: 5,40 euros (900 ptas.)
Extranjero: 9,60 euros (1.600 ptas.)

Suscripción (*cuatro números*)
España: 18 euros (3.000 ptas.)
Extranjero: 31,25 euros (5.200 ptas.)

Edita:
FUNDACIÓN FRANCISCO GINER DE LOS RÍOS
Paseo del General Martínez Campos, 14
Teléfono: 91 446 01 97 Fax: 91 446 80 68
28010 MADRID

Con el patrocinio de



CUADERNOS
HISPANOAMERICANOS

LOS DOSSIERS

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Boletín de suscripción

Don ....

con residencia en ....

calle de ...., núm. .... se suscribe a la

Revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS por el tiempo de ....

a partir del número ...., cuyo importe de .... se compromete

a pagar mediante talón bancario a nombre de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS.

.... de .... de 2002

El suscriptor

Remítase la Revista a la siguiente dirección ....

....

Precios de suscripción

		Pesetas
España	Un año (doce números)	52 €
	Ejemplar suelto	5 €

		Correo ordinario	*Correo aéreo*
Europa	Un año	109 €	151 €
	Ejemplar suelto	10 €	13 €
Iberoamérica	Un año	90 $	150 $
	Ejemplar suelto	8,5 $	14 $
USA	Un año	100 $	170 $
	Ejemplar suelto	9 $	15 $
Asia	Un año	105 $	200 $
	Ejemplar suelto	9,5 $	16 $

Pedidos y correspondencia:
Administración de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS
Instituto de Cooperación Iberoamericana
Avda. de los Reyes Católicos, 4. Ciudad Universitaria
28040 MADRID. España, Teléfono 583 83 96

Próximamente:

Memorialismo y guerra civil

Ricard Vinyes
Manuel Alberca
Blanca Bravo Cela
Manuel Aznar Soler
Carles Fontseré









5 euros